CREAŢII

Monica CENGHER

Constante şi deschideri în cvartetele de coarde ale lui Wilhelm Georg Berger (I)

Interesul lui W.G.Berger pentru genurile instrumentale verificate de proba îndelungată a istoriei, primordiale fiind cvartetul de coarde şi simfonia alături de concertul instrumental şi sonată, s-a concretizat într-o vastă operă de autor, elaborată în spiritul unui virtual dar ingenios dialog cu valorile supreme ale culturii. Sintagma goetheană "dacă vrei să păşeşti în infinit, parcurge finitul din toate direcţiile" este emblematică demersului său artistic.

Vocaţia renascentistă de a iscodi concreteţea artei muzicale din mai multe ipostaze (istorice, estetice, matematice, componistice şi nu în ultimul rând interpretative), a fost dublată de însuşirile unei personalităţi profunde, înzestrată cu o fină inteligenţă, generozitate şi fire contemplativă cu nuanţe de blândeţe. "Fenomenul W. Berger – căci a fost un fenomen cu totul neobişnuit – nu s-a produs în locuri obscure sau ascunse, ci în plină lumină"[1]- releva pe un ton admirativ Pascal Bentoiu. Această forţă iradiantă însoţită de bucuria revelaţiei pe care i-a oferit-o cunoaşterea, l-au călăuzit întreaga viaţă, conturându-i opera de autor pe dimensiuni monumentale, masive şi de o anvergură nemaiîntâlnită la noi. Abundenţa cu care dădea la iveală creaţiile muzicale şi lucrările muzicologice reprezintă amplitudinea aspiraţiilor sale de largă cuprindere, în care erudiţia naşte imaginaţie şi detaliul se generalizează în concepte abstracte.

Există o cadenţă în evoluţia lui W.G.Berger. Pe de o parte urmăreşte împlinirea unor ţeluri pe planul gândirii despre muzică, pornind de la analiza resorturilor intime ale fenomenului muzical, conturând liniile de forţă ale curentelor şi mentalităţilor artistice; pe de altă parte, se defineşte printr-o consistentă gândire componistică cu deschideri atât către tradiţii cât şi spre înnoiri. Teoria şi practica – categorii îmbrăţişate simultan – l-au condus spre sinteze din ce în ce mai personale, determinându-i un profil de o rară complexitate.

O anume gândire inductivă este proprie investigaţiilor teoretice, imaginate în sfere concentrice din ce în ce mai largi, ordonate de la miezul lucrurilor către zonele gândirii generalizatoare. Porneşte de la **Ghiduri**, de la sondarea materiei sonore prin prisma tehnicilor specifice muzicii, descrise

https://biblioteca-digitala.ro

[1] Pascal Bentoiu – *In memoriam W.Berger,* revista Muzica nr. 2/2004 , p. 139

evocator se împlineşte în **Estetici**, atingând tărâmul interferenţelor culturale; în final ajunge până la formularea unor **Teorii** despre estetica sonatei şi despre compoziţia clasică. În acest sens vom puncta câteva repere pentru că ele sunt simptomatice şi foarte vizibile pentru parcursul său creator. Luând ca reper anul publicării, aceste demersuri configurează o ascensiune către niveluri superioare, tot mai sintetice:

Primul inel descrie şi evaluează particularităţi din genuri instrumentale distincte, structurate pe etape evolutive, impunând o amănunţită cunoaştere a realităţii istorice concrete:

1965 - *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră* [2]
1967 – *Muzica simfonică* - volumul 1 (*Barocă-Clasică*)
1970 – *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*
1972 - *Muzica simfonică* - volumul 2 (*Romantică,* 1830 – 1890)
1974 - *Muzica simfonică* - volumul 3 (*Romantică – Modernă*, 1890 - 1930)
1976 - *Muzica simfonică* - volumul 4 (*Modernă – Contemporană*, 1930 – 1950)
1977 - *Muzica simfonică* - volumul 5 (*Contemporană,* 1950 – 1970)
1979 – *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*

Al doilea inel se desfăşoară pe o perioadă restrânsă, de doar 4 ani (!) şi aşează mentalităţile componistice analizate în primul inel, în fluxul gândirii filozofico-estetice:

1981 - *Estetica sonatei clasice*
1983 - *Estetica sonatei romantice*
1984 - *Estetica sonatei moderne*
1985 - *Estetica sonatei contemporane*
1985 - *Estetica sonatei baroce*

Al treilea inel înfăţişează tipologia sonatei ca dezbatere de principii, valabilă oricărui curent muzical, urmată de concluzii fireşti privind o anume tipologie de gândire:

1986 - *Teoria generală a sonatei*
1992 - *Teoria generală a compoziţiei clasice* [3]

Un grad mai ridicat de generalizare nu se putea întreprinde fără o detaşare completă faţă de specificul artei muzicale, W.G. Berger atingând şi forţând deja barierele posibile. Astfel, după scurtă vreme revine într-un fel la primul nivel dând la iveală cărţile *Clasicismul de la Bach la Beethoven* (1990) şi *Mozart – cultură şi stil* (1991)[4] aceasta din urmă clar ocazionată de bicentenarul marelui geniu.

[2] Toate volumele sunt publicate la Editura Muzicală
[3] studiul publicat în revista Muzica 2/1992 p .45 – 57

https://biblioteca-digitala.ro

Ne permitem să remarcăm însă că din miile de pagini scrise – care au acoperit un mare gol al literaturii româneşti de specialitate, fapt ce-i întăreşte un merit remarcabil, lipseşte totuşi ceva: o carte consacrată în exclusivitate lui Johann Sebastian Bach. Faţă de cantorul de la Leipzig, autorul român nu numai că avea o înclinaţie deosebită, cunoscându-i din memorie multe partituri, dar amândoi împărtăşeau aceiaşi credinţă religioasă, lutheranismul. Este o componentă definitorie dacă ar fi să amintim semnificaţia coralurilor din muzicile lor atât de distanţate în timp. Bach – Berger, o comparaţie asupra căreia ne vom opri mai târziu, desigur fără a-i epuiza toate secretele. Despre combustia mistică a creaţiei lui J. S. Bach, evident că nu se putea publica nimic la noi înainte de 1990 iar, în martie 1993, W.G.Berger se stingea fulgerător. Rămâne în suspans, pentru că nu avem dovezi palpabile, care ar fi fost adevărata exegeză despre J.S.Bach pe care ar fi putut-o realiza W.G.Berger. Totuşi, el analizează pe larg particularităţile artei bachiene, pe care o compară cu o "gigantică piramidă care orânduieşte şi înglobează la baza ei variate cuceriri ale tehnicii instrumentale, ivite în filoanele tradiţiilor germane, italiene şi franceze. Laturile care duc treptat către vârful piramidei ce se pierde parcă în înaltul văzduhului sunt martorele unui proces de necontenită perfecţionare şi particularizare a tipologiei bachiene, a unui concept muzical de absolută unicitate."[5] Se fereşte să atingă acele zone ale metafizicii aflate în dezacord cu sistemul comunist - care trebuia să-i acorde acceptul spre publicare . "Necontenita perfecţionare" şi particularizarea unei tipologii specifice sunt caracteristici ce se potrivesc de minune şi ultimelor creaţii ale lui W.G.Berger.

Din punctul de vedere al aplicabilităţii componistice, cea mai importantă incursiune teoretică rămâne *Dimensiuni modale* (1979)[6], a cărei semnificaţie este argumentată de Pascal Bentoiu: "Este o carte extrem de densă, aş spune o cercetare fundamentală, structurată în 5 capitole : *Moduri şi proporţii*, reluând şi amplificând un studiu din 1963; *Observaţii asupra caracterelor sonanţei*, reactivând preocupări din 1964; *Structuri sonore şi aspectele lor armonice* (studiul iniţial cu acest titlu este din 1969); *Teoria coralurilor integral cromatice*, bazat pe un vast studiu din 1977; în fine, încoronarea întregului prin capitolul numit *Sistemul modurilor integral cromatice.* Volumul acesta poate fi considerat opera unei vieţi pentru că sistematizează şi sintetizează preocupări teoretice ale autorului întinse pe două decenii de reflexie şi experimentare. Căci, asemenea legăturii pe care aveam să o constatăm un an mai târziu la Anatol Vieru , între *Cartea modurilor* şi creaţia sa muzicală , asemenea conexiunii între teorie şi practică la unii iluştri predecesori precum P.Himdemith sau O.Messiaen, tot astfel teoretizarea lui Willy Berger nu este una seacă, abstractă şi desprinsă de concretul creaţiei, ci reprezintă însumarea unor puncte de vedere cu întinsă şi constantă aplicare practică în activitatea compoziţională a autorului.

[4] publicate la Editura Muzicală.
[5] W.G.Berger - *Estetica sonatei clasice* , Editura Muzicală, 1981 pag 42 – 62. Textul este reluat în revistele Muzica 2,3/1985 sub titlul *Bach aujourd`hui.*
[6] publicat la Editura Muzicală, 1979.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi, precum în cazurile şi exemplele mai înainte amintite, îngemănarea teoriei extreme de evoluate cercetări cu concretul creaţiei a devenit inextricabilă. Cele două aspecte constituie cele două feţe ale unei realităţi spirituale unice."[7]

Moduri şi proporţii [8] de W.G.Berger este primul studiu românesc din domeniul modalismului modern. Importanţa acestuia este, fără exagerare, colosală. A sesizat-o şi Aurel Stroe care îi aplică imediat principiile în piesa *Arcade* (1963) - dedicată celui care a inventat moduri pe baza şirului lui Fibonacci – o reprezentare a Proporţiei Divine. De altfel, tânăra generaţie de atunci era puternic atrasă de virtuţile "noului modalism", aprofundând scrierile lui Olivier Messiaen. Aurel Stroe şi Adrian Raţiu studiau modurile complementare cu structură inversă. [9] Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Ştefan Niculescu, Myriam Marbé, Dan Constantinescu, Cornel Ţăranu se preocupau, deasemeni, de moduri. Dar dizertaţia lui W.G.Berger reprezintă prima incursiune teoretică pe tărâmul modurilor sintetice din istoria muzicii româneşti. Deschide o cale şi suscită interesul pentru alte formulări, distincte, ce nu s-au lăsat mult aşteptate. Anatol Vieru elaborează în 1968 *Elemente ale unei teorii generale ale modurilor* [10] şi Aurel Stroe începe în 1970 o amplă incursiune matematico-modală în *Compoziţii şi clase de compoziţii* [11] .

În creionarea portretului său nu se poate trece peste activitatea depusă la Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România. Este nominalizat membru al Biroului subsecţiei de fanfară în 1964 iar un an mai târziu, devine membru al Biroului Secţiei de muzică simfonică şi de cameră, al cărui şef este numit în 1975. "Spirit organizat, meticulos, bun cunoscător al treburilor, s-a dovedit foarte eficient." [12] A crezut în ideea de "breaslă muzicală" (după cum îi plăcea să spună), în slujba căreia şi-a consacrat multe energii şi mult timp deţinând funcţia de secretar al UCMR vreme de 21 de ani. În comisia de specialitate a adoptat o atitudine echilibrată: "Obiectivitatea sa şi strădania de a înţelege pe fiecare autor pe limba sa erau pilduitoare." [13]

Prin această scurtă trecere în revistă se pot surprinde anumite caracteristici **ce trec din planul gândirii despre muzică în cel al gândirii muzicale**. În primul rând se desprinde o riguroasă metodică în abordarea problemelor, observaţiile şi raţionamentele tinzând către exhaustiv. În paranteză fie menţionat, în scrieri aceasta transpare şi prin frazele lungi, cu enumerarea multor atribute foarte apropiate ca sens, fapt ce atrage o lecturare anevoioasă.

[7] Pascal Bentoiu – *eseul citat*, pag.140.
[8] publicat întâia oară în revista Muzica 1/1963, p.13 – 20.
[9] Aurel Stroe şi Adrian Raţiu – *Modurile împrospătează melodia* în Revista Muzica 6/1959.
[10] în revista Muzica 8/1968
[11] în revista Muzica 4,6,11/1970 şi 6/1971.
[12] Octavian Lazăr Cosma – *Universul muzicii româneşti*, Editura Muzicală, 1995, p.432
[13] Pascal Bentoiu – *eseul citat*, p..142

https://biblioteca-digitala.ro

Pe plan componistic, voinţa de a ordona materialul este sămânţa roditoare a amplelor cicluri. Reuniunea mai multor lucrări (fie cvartete, fie simfonii, chiar concerte) în baza unor predilecţii şi criterii clar urmărite, consfinţeşte ideea de ciclu ca o arcuire de largă respiraţie, focalizarea interesului pe o problematică imposibil de epuizat într-o singură partitură.

În al doilea rând se remarcă impresionanta capacitate de formulare a unor legităţi privind evoluţia fenomenelor muzicale, pe care le compară dar se fereşte de ierarhizări; cu unele dintre ele autorul intră în rezonanţă, le însuşeşte (sau se regăseşte în ele) şi le propulsează ca propriu crez. Spre exemplu, detectarea aşa-numitelor "intrări în echilibru" sau "ruperi de echilibru" ("naiv sau sentimental" după cum ar spune Goethe, citat adeseori de W.G. Berger) l-au determinat să păstreze în muzicile sale, o bună măsură în toate. Cu alte cuvinte, există o judicioasă proporţie între cât inovează şi cât apelează la tradiţie, sondând posibilităţile lor de completare într-un tot armonios şi, pe cât se poate, original. Chiar şi şirul fibonaccian care stă la baza matricelor modale – din ultimele perioade - argumentează o dată în plus nevoia de echilibru.

Nu în ultimul rând, se poate observa drumul sinusoidal al evoluţiei de ansamblu, pe care a gândit-o meticulos şi care îmbracă aspectul unei spirale în propensiune: cu cauzalităţi asumate lucid, cu temeiuri filtrate prin propria sensibilitate, cu preferinţe pentru unele repere culturale şi muzicale, înveşmântate în ambianţe sonore înnoitoare. Este vorba de o împlinire firească, bazată pe o dezvoltare logică şi continuă, fără schimbări bruşte de direcţie sau mari variaţii de gândire şi de stil.

La W.G Berger revenirea asupra unor constante are puteri regeneratoare şi capătă sensuri mereu noi. De aceea opera sa de autor, privită în întregul ei, este extrem de unitară şi solid edificată. Predilecţia pentru cvartetul de coarde rămâne una fără precedent în cultura românească, nu mai puţin de **21** de astfel de lucrări sunt răspândite pe parcursul întregii sale creaţii. Ataşamentul îşi are rădăcina în tinereţe, pe vremea când îşi câştiga existenţa ca violist în orchestra Filarmonicii "George Enescu", între anii 1948 – 1958. Dar şi mai înainte ! W.G.Berger evocă ambianţa formării sale de la Rupea (locul de naştere) pătrunsă de buna tradiţie a saşilor de a-şi găsi relaxarea interpretând creaţii camerale. Pe lângă mânuirea orgii, adolescentul de atunci cânta la vioară: "Tinereţea mea a stat sub simbolul cvartetului de coarde şi bineînţeles al parcurgerii marii literaturi de Haydn, Mozart, Beethoven, într-o mentalitate în care a citi această muzică însemna delectare, în care necesitatea de a studia, de a perfecţiona o interpretare era mai puţin dată. Era o societate în care se lectura foarte multă muzică, în care curiozitatea de a descoperi era imensă. (…) Am răsfoit în felul acesta întreaga literatură până la Brahms şi până la Reger, într-o lume în care nu existau niciun fel de idei preconcepute în materie de separaţie stilistică. (…) Datorez enorm acestei mentalităţi a iubitorului de muzică: spontaneitatea de a vibra la muzică, dorinţa de a o practica."[14]

[14] Laura Manolache – *Şase Portrete de compozitori români – W.G.Berger,* Editura Muzicală, Bucureşti 2002, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro

De regulă la baza instrucţiei oricărui compozitor stă studierea unui instrument, de cele mai multe ori, pianul sau vioara. La W.G.Berger, putem afirma fără exagerare, că a fost cvartetul de coarde. Această pasiune dublată de studii la Conservatorul bucureştean cu Alexandru Rădulescu la violă şi în particular cu Cecilia Nitzulescu-Lupu şi Anton Adrian Sarvaş la vioară, a fost asiduu perpetuată şi în Capitală. În 1948 a fost primit într-un cvartet de coarde cu care evolua aproape lunar ("pe viu") la Radio şi susţinea recitaluri la Sala Dalles. În 1953 se numără printre fondatorii Cvartetului de coarde a Uniunii Compozitorilor cu care timp de 5 ani a susţinut o intensă activitate. Împreună cu Lucian Savin (vioara I), Mendi Rodan (vioara a II-a) şi Alfons Capitanovici (violoncel), violistul W.G.Berger tălmăceşte numeroase prime audiţii româneşti - după propria declaraţie ar fi fost 49. [15] Cu această formaţie semnează prima imprimare muzicală din istoria Radiodifuziunii Române, şi-anume, *Suita pentru cvartet de coarde "Pe Argeş în sus"* de Theodor Grigoriu . Este doar una dintre performanţele notabile ce atestă calitatea celor patru interpreţi, pentru care mulţi compozitori şi-au încercat măiestria şi talentul.

Cunoaşterea cvartetului de coarde prin prisma practicianului, a interpretului pus să soluţioneze tehnici instrumentale şi de stil, de asemenea, volumul mare de lucrări parcurse pe podiumul de concert, completau interesul muzicologului şi compozitorului pentru acest teritoriu pretenţios şi alunecos deopotrivă. În 1961 scrie cu dezinvoltură şi discernământ un studiu despre *Tradiţie şi actualitate în cvartetul românesc* publicat în Revista Muzica numerele 2, 3. Aici şi-a propus să puncteze drumul istoric, analizând particularităţi şi accentuând valorile din domeniu. Muzicologul evidenţiază rolul hotărâtor desemnat de George Enescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu , Zeno Vancea, dar şi aportul colegilor lui, precum Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Radu Paladi, Anatol Vieru şi alţii. Era la zi cu tot ceea ce apărea la orizontul genului preferat, trăind chiar şi experienţa concertistică - prin anii 1950 - 51 - a *Suitei lirice* de Alban Berg, ale cvartetelor de Paul Hindemith şi ale pieselor de Anton Webern.[16] Sintezele operate pe planul gândirii muzicale puneau în balanţă nu numai datele asimilate din uimitoarea stăpânire a domeniului, ci şi detaşări, eliminări deliberate. Creativitatea îşi spunea cuvântul. În oricare moment al vieţii W.G.Berger nu a ezitat să-şi exprime preţuirea necondiţionată pentru cvartetul de coarde, ca gen de înaltă nobleţe, reflectând o ultimă sferă de elevaţie a spiritului creator. În 1961 îl descria "drept una dintre cele mai dificile şi complexe forme ale muzicii, cerând din partea compozitorilor măiestrie, capacitate de exprimare în fraze concise ca şi claritate sau varietate în unitatea generală a lucrării."[17] Aceiaşi admiraţie o aflăm exprimată entuziast şi mai târziu, în 1970, când compară cvartetul de coarde cu o stea pe cerul muzicii: "un astru de maximă luminozitate şi densitate, un gen organic cristalizat, în care atracţia şi gravitaţia către esenţe acţionează în mod legic. (…)

[15] *idem*

[16] L. Manolache – *op. cit.,* pag. 20

[17] W.G. Berger - *Tradiţie şi actualitate în cvartetul românesc*, revista Muzica 3/1961, p..6

https://biblioteca-digitala.ro

Cvartetul avea să devină cel mai complex şi exigent laborator al muzicii instrumentale, un înalt şi avansat câmp al cercetării;(…) gradul lui de complexitate este direct proporţional cu cel de stabilitate şi echilibru (…); este o disciplină şi o modalitate artistică de prim rang." [18] Concluziile ultimilor ani nu se dezic crezului său atât de puternic slujit: "Cvartetul este un gen, aş spune de esenţă al muzicii, este memoria vie a tuturor tehnicilor de vârf, cel puţin din Clasicism încoace şi cred că toate culturile şi toate stilurile muzicale se definesc undeva în raport cu evoluţia parcursă în materie de cvartet de coarde."[19]

La W.G. Berger proiecţia cvartetelor pe cursul acumulărilor componistice se desfăşoară într-o strânsă relaţie cu cea a simfoniilor. "Cvartetul ca laborator al simfoniilor" (frază afirmată în repetate rânduri de autor) nu înseamnă diluarea substanţei muzicale, reducerea ei la stadiul unei schiţe, ci se referă la esenţializarea unor gesturi componistice - desigur restrânse la posibilităţile celor patru instrumente – dominate de o bogată efervescenţă a ideilor. Migrarea unora dintre ele în partiturile orchestrale confirmă odată în plus rezistenţa materialului şi a gândirii arhitecturale. Corelaţia dintre cvartetele şi simfoniile lui W.G.Berger este una puternică, susţinută de lianturi care ţin de tehnică, de stil şi de caracter, ceea ce le face genuri interdependente dar şi de sine stătătoare. Sunt două culmi ale aceluiaşi lanţ muntos.

Uneori cvartetele anticipă problematici amplificate apoi în simfonii, alteori elaborarea lor se produce simultan. Lista cronologică arată focalizarea interesului asupra unui gen sau altuia, lăsând să se întrevadă o anume grupare pe cicluri:

Ex. 1

Anul	**Cvartete**	**Simfonii**
1954	nr. 1	
1955	nr. 2	
1957	nr. 3	
1958	nr.4	
1960	nr.5	nr.1 "Lirica"
1963		nr.2 "Epica"
1964	nr.6 ("Epos")	nr.3 "Dramatica"
1965	nr.7	nr.4 "Tragica"
1966	nr.8	
	nr.9	
	nr.10	
1967	nr.11	
	nr.12	

[18] W.G. Berger - *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy , Editura Muzicală, p. 3 – 6*
[19] L. Manolache - *op. cit.* , pag 19.

https://biblioteca-digitala.ro

1968		nr. 5 “Muzica Solemnă”
1969		nr. 6 “Armonia”
1970		nr. 7 “Energia”
1971		nr. 8 “Luceafărul”
1974		nr. 9 “Fantasia”
1975		nr. 10 “Credo”
1976		nr. 11 “Sarmisegetusa”
1979	nr. 13	nr. 12 “La steaua”
1980	nr. 14	nr. 13 “Solemnis”
1983	nr. 15	
1985		nr. 14 “B.A.C.H.”
1986	nr. 16	nr. 15 “ Anul păcii”
1986	nr. 17 (7 Piese serioase)	
	nr. 18 (7 Piese dramatice)	
	nr. 19 (7 Piese aforistice)	
	nr. 20 (7 Piese alegorice)	
1988		nr.16 “De ce”
		nr. 17 “Şi dacă”
		nr. 18 scrisă la Centenarul Ateneului Român
		nr. 19 “Simfonia Transilvană”
		nr. 20 “Cânturi infinite”
		nr. 21 “Către bucurie”
(1988)	nr. 21	

De la bun început se remarcă faptul că toate simfoniile sunt însoţite de subtitluri, propunând o orientare programatică cu valenţe foarte generale, altele decât cele ce obişnuite muzicii romantice ancorate în literatură. În cvartete ca şi în alte creaţii camerale, nu există nici măcar atât: indicaţia din dreptul Cvartetului nr. 6 *Epos* reprezintă motto-ul cu care partitura a fost trimisă la Concursul de la Liège iar în ceea ce priveşte Cvartetele nr. 17 – 20, spiritul sacru în care au fost compuse se poate crede că realizează o punte virtuală cu op. 51 (1787) de Joseph Haydn , adică cu acele Sonate intitulate *Ultimele şapte cuvinte ale Mântuitorului pe Cruce*. Consecvenţa de a situa discursul cvartetelor sale într-o zonă abstractă a ideilor pure, se evidenţiază chiar şi prin această simplă parcurgere comparată dintre simfonii şi cvartete. Paradoxal, lipsa unei axe programatice declarate fie şi la modul general este compensată în cazul lucrărilor pentru patru instrumente, de o persuasivă forţă de expresie , grăitoare şi eficientă.

Un alt aspect important, enunţat mai sus, este cel al reuniunii mai multor lucrări, de obicei şase, într-un singur opus. Din nou exemplul haydnian este grăitor, care la rândul lui perpetua o practică uzuală în Baroc; în domeniul cvartetistic această viziune se menţine şi în secolul XX, până şi Enescu a ţinut să

https://biblioteca-digitala.ro

adune în op. 22 două lucrări mult distanţate în timp (Cvartetul nr. 1 a fost scris în 1916 iar Cvartetul nr. 2 a fost finalizat în 1951). La W.G.Berger, gruparea unor tehnici apropiate sau complementare, focalizarea interesului pe o anume sferă estetică sau pe mai multe învecinate, soluţionarea unor semne de întrebare ce ţin de creativitate şi de rigoarea unor sisteme de gândire, dar şi o intenţionalitate clar exprimată, toate susţin ideea de ciclu. În privinţa simfoniilor demarcarea în acest tip de arcuiri largi este discutabilă, cu excepţia primului (nr. 1- 4) şi a ultimului (nr. 16 – 21). Mult mai limpede ni se înfăţişează situaţia cvartetelor de coarde. Aici se pot detecta patru astfel de cicluri, existenţa lor fiind întărită şi prin numărul de opus indicat de compozitor:

Ex. 2

I	nr. 1 – 6	op.25
II	nr. 7 – 12	op. 32
III	nr. 13 – 16	op. 44
IV	nr. 17 – 20	op.73
	nr. 21	op.82

Chiar şi această schemă poate sugera un lung proces de acumulare, de sintetizare, de extindere continuă a conceptelor pentru a cuprinde mereu mijloace eficiente, adecvate cerinţelor de conţinut emoţional. Concluziile unui inel al preocupărilor, care în fond vizualizează un ciclu de lucrări, devin premise pentru dezvoltarea celui care îi urmează, astfel încât devenirea stilistică are un caracter organic, perfect închegat, asemeni unui arbore : cu cât se înalţă cu atât i se configurează individualitatea şi frumuseţea capătă distincţie.

Primul ciclu de cvartete a necesitat mulţi ani de elaborare, din 1954 până în 1964, fiind aşadar cel mai desfăşurat în timp dintre toate. Limpezirile sedimentate pe o perioadă atât de lungă atrag evoluţii vizibile şi salturi calitative în definirea propriei personalităţi. Încununarea deziderateloor nu a întârziat să apară, **Cvartetul nr. 6** obţinând Premiul I la *Concursul Internaţional de Compoziţie pentru Cvartet de coarde de la Liège* , ediţia 1965. În acei ani W.G. Berger cunoaşte confirmări de anvergură europeană tot prin lucrări destinate instrumentelor de coarde: în 1964 **Sonata pt. vioară solo** este distinsă cu Premiul *Prinţul Rainer III de Monaco*, la Monte Carlo; în 1965 **Concertul nr. 1 pentru vioară şi orchestră** este laureat la Bruxelles, cu Premiul I la Concursul Internațional de Compoziţie *Regina Elisabeta*.

Între primele şase partituri se regăsesc lianturi stilistice ce conferă ciclului unitate dar şi numeroase elemente distinctive, acestea din urmă putând fi observate mai ales în tipul de scriitură - este elementul prin care autorul asigură diversitate acestui arc de lucrări dar ilustrează şi o seamă de încercări în domeniul limbajelor. Ne este greu să credem că în momentul în care compunea primul cvartet (1954) autorul avea deja trasate dimensiunile întregului ciclu. Mai degrabă opus 25 (după numerotarea Cvartetului nr. 6, ce a devenit emblema întregului prim ciclu) s-a dezvoltat din aproape în aproape fiind evidentă, pentru început, ideea lucrărilor perechi: nr.1 – nr.2 ; nr.3 – nr.4; în ceea ce priveşte nr.

https://biblioteca-digitala.ro

5 şi nr. 6 acestea sunt mult mai ample, cu un grad sporit de complexitate, asigurând unitatea întregului ciclu, ca şi punctele lui culminante.

Cvartetele nr. 1 şi nr. 2 sunt de mică întindere împrumutând parcă din alura divertismentelor compuse în paralel, între 1954 şi 1956 (respectiv op. 2 nr. 1 şi nr. 2). Mişcările sunt concise, cu secţiuni clar delimitate şi cu o semnificaţie ce se relevă de abia la final – aspect întreţinut de înrudirile dintre teme, demonstrând intenţia vădită de a conferi unitate demersului componistic. Comparând primele două cvartete din punctul de vedere al succesiunii de mişcări, se poate observa raportul de complementaritate: în nr. 1, două părţi lente încadrează una rapidă (Andante, Presto. Larghetto), pe când în nr. 2 avem de-a face cu o situaţie inversă (Allegretto, giocoso e serioso – partea întâi, Adagio malinconico - partea a doua, Allegro con brio – partea a treia).Partitura primului cvartet este de negăsit,[20] iar puţinele referiri făcute de autor cu ocazia altor prezentări, sugerează că avem de-a face cu o muzică dramatică, ce atinge tensiunea maximă în mişcarea mediană. Această formulă duce gândul la arcuirea dramaturgiilor ulterioare, etalate între o introducere şi un epilog. Este o viziune de ansamblu ce s-a dovedit a fi mult îndrăgită de W.G.Berger a cărui înclinaţie către caracterul narativ al discursului a fost de multe ori invocată în studiile de specialitate, epicul devine element definitoriu pentru arta acestui compozitor. În replică, următorul cvartet îşi găseşte rezolvarea apoteotică în mişcarea finală.

Particularităţile **Cvartetului de coarde nr. 2** ţin de calitatea detaliilor cizelate cu migală, de crearea unor sfere expresive bine individualizate şi de traseul acestora pe parcursul unor arhitecturi clar delimitate. Accentul cade pe amănunt. Prima parte *Allegretto, giocoso e serioso* este scrisă în formă tripartită, partea a doua *Adagio malinconico* este o temă cu variaţiuni iar compozitorul evocă cu emoţie momentul primei audiţii, din 1954: " Cu Cvartetul Uniunii Compozitorilor, mi-a fost dat să inaugurez sala de la subsolul Ateneului, fostul cinematograf *Franklin,* în prezenţa lui George Georgescu. Marele director al Filarmonicii din Bucureşti a venit să onoreze concertul în care tânărul violist îşi cânta primul opus. Îmi răsună şi acum vocea lui strigând din sală: « Bravo mânzule!» Eu eram mânzul acela…" Ultima parte *Allegro con brio* are o structură bipartită. De fapt, toate cele trei mişcări alcătuiesc un discurs monolit ce se derulează aproape fără întrerupere.

Între prima şi a doua parte autorul indică cu severitate o pauză de doar 7 secunde iar partea a doua este legată de următoarea prin "attacca subito". Ideea de unitate este accentuată şi prin vehicularea unor motive sau profiluri tematice mai mult sau mai puţin înrudite între ele. De la bun început se poate observa caracterul colocvial al acestei muzici: oscilaţia între jucăuş şi meditativ, capricios şi grav capătă contur încă de la apariţia primei teme în care vioara întâi cu violoncelul ."Giocoso e serioso" – stări desprinse din primele măsuri - reprezintă emblema expresivă a întregii partituri ,având la bază cele două motive expuse în registrul mediu (vioara I) şi cel grav (violoncelul).

[20] L.Manolache – *op. cit*. p. 19

https://biblioteca-digitala.ro

Acestea ne apar ca două personaje care , antrenându-se în conversaţie, se definesc din ce în ce mai cuprinzător. Iată prima frază a temei întâi (măsurile 1 – 7):

Ex.3

Caracterul volitiv domină secţiunea mediană (B) - puternic contrastantă faţă de prima. Modalităţile de realizare ţin de principii dezvoltătoare dar în acelaşi timp şi de punere în pagină. Tema este transformată într-un subiect de fugă, preluat cu stricteţe de fiecare voce (la distanţă de secundă mare descendentă). Subiectul este dedus din tema principală: jocul de secunde lărgit acum prin insistenţa pe un sunet, este spaţializat până la nonă. În configuraţia acestui conduct alternarea măsurilor sprijină ideea de precipitare: cu cât numărul de optimi dintr-o măsură este mai mic cu atât traseul subiectului este mai sinuos , debarasat de repetarea unor sunete şi câştigând în ambitus. Alternarea măsurilor ar putea fi exprimată şi printr-o formulă : x = n – 1 . În succesiunea dată se observă o diminuare aritmetică: 3/4 (sau 6/8) , 5/8 , 4/8 , 3/8 şi 2/8 .

Iată subiectul fugii intonate mai întâi de violă şi apoi preluat de vioara a II-a :

Ex. 4

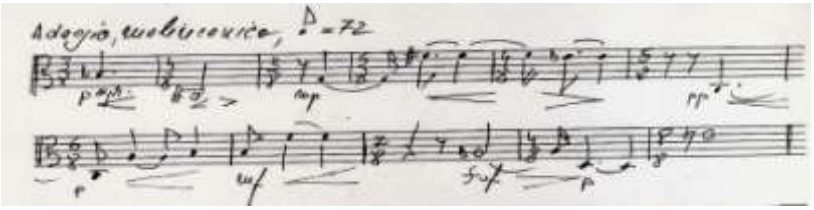
https://biblioteca-digitala.ro

După această suprafaţă (de 24 de măsuri, cu aspectul unei expoziţii de fugă în cea mai riguroasă alcătuire) tehnicile contrapunctice sunt abandonate. În schimb sunt exploatate resursele motorice ale temei printr-un laborios proces de dezvoltare, în pachete armonice cu voci convergente (2 + 2). Se poate observa şi rolul celulei *a2* ce sparge derularea subiectului de fugă. Tensiunea este accentuată (în *a2*) prin utilizarea acordurilor de 12 sunete (în corzi triple) ce intervin în prelucrarea subiectului de fugă. Acumulările acestei dezvoltări conduc către apariţia motivului principal, proiectat ca apogeu al demersului dezvoltător în *fff* şi prin unisonul celor patru instrumente. Repriza (secţiunea A`, în partitură de la litera L, *Tempo primo*) aduce subtile dar importante modificări ale motivelor principale : *a* preia ceva din subiectul fugii, iar *b* apare ca o replică resemnată. Acest moment de final, pe o întindere condensată faţă de celelalte, destramă treptat încleştările până la înlăturarea totală a lor. În pianissimo (cu indicaţia "sul ponticello" şi în flajolete) se mai aude doar un acord dedus din sunetele motivului *a.*

Într-un fel, această primă parte a cvartetului ne pune în faţa unei situaţii paradoxale: o formă de sonată din care lipseşte tema secundară! În schimb complementarităţile, antinomiile, şi chiar contradicţiile expresive sunt ţesute încă din primele clipe iar apoi extinse de la raportul dintre celule , dintre motive,la raportul dintre momente. Şi atunci, cum era posibilă o dezvoltare ? Soluţia unei expoziţii de fugi urmată de toate ingredientele travaliului dezvoltator, în caracterul tocatei, nu numai că oferă cheia magică dar sprijină şi dorinţa de sinteză între monada contrapunctică şi principiile formei de sonată.

Partea a doua - *Adagio malinconico* – pune în valoare virtuţile lirice ale unei melodii de largă respiraţie, înrudite expresiv cu concluzia secţiunii A din prima parte. Tema e prezentată de viola solo, măsurile alternând în sensul unei acumulări treptate de la 3/8 până la 8/8. Dincolo de acest aspect, principala trăsătură a temei este înfăţişarea sub forma unei serii de 12 sunete:

Ex. 5



Dacă în prima prezentare tema cuprinde 11 măsuri (cumulând 55 optimi, număr din şirul fibonaccian), fiecărei variaţiuni îi este destinat un spaţiu mai restrâns (între 2 şi 6 măsuri):

Var. I – (de 3 măs. sau 23 optimi) intonată tot de violă dar cu mai mare coerenţă, pulsaţia de bază fiind optimea;

Var.II - (de 5 măs. sau 19 optimi) pe primele 6 sunete ale seriei (la vcl., cu glissări) sunt suprapuse 4 acorduri ce epuizează toată

https://biblioteca-digitala.ro

seria: 1 4 7 10
2 5 8 11
3 6 9 12

Ex. 6

Aceste acorduri (pe triple corzi) sunt intonate de violă şi repetate de vioara I. Suntem în faţa unei matrici modale, model de referinţă pentru gândirea componistică a lui W.G.Berger.

Var. III – (de 2 măs. sau 10 optimi) seria dinamizată ritmic şi prin treizecişidoimi;
Var. IV - (de 3 măs. sau 15 optimi) seria inversată;
Var. V - (de 6 măs. sau 28 optimi) ordinea din serie nu este strict respectată, având alura unei dezvoltări;
Var. VI – (de 6 măs. sau 30 de optimi) este cea mai statică variaţiune, lipsind măsurile alternative;

- coral pe patru voci în care violoncelului îi este distribuită seria în formă directă iar viorii secunde seria inversată. Viola propune o altă ordine între 1 – 12 , pe care vioara principală o reproduce în sens invers. Intercondiţionările dintre liniile melodice sudează unitatea coralului .Atât la început cât şi la sfârşit sunt suprapuse nota iniţială şi finală a seriei :

Ex. 7

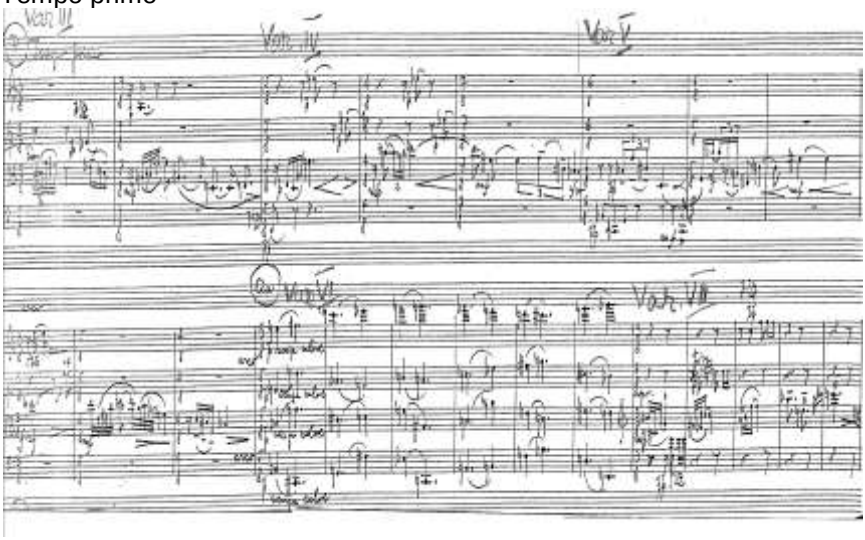
v-ra I	12	4	6	5	7	8	10	9	11	2	3	1
v-ra a II-a	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
v-la	1	3	2	11	9	10	8	7	5	6	4	12
vcl.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

https://biblioteca-digitala.ro

Iată cum arată Variaţiunile III, IV, V, VI şi VII într-o scriitură foarte diversificată, ce reliefează o bogată fantezie în înlănţuirea polifonică a vocilor sau convergenţa lor într-un coral (Var.a VI-a):

Ex. 8

Tempo primo



Var. VII – (5 măs. sau 15 optimi) – seria intonată de violă

Var. VIII – (14 măs. sau 98 optimi) – fiecare sunet al seriei este intonat de un instrument distinct, într-o scriere punctualistă.

Este cea mai amplă variaţiune, înzestrată cu rol de coda.

Ceea ce se distinge în această parte este coloristica minuțios notată, de la sul ponticello la pizzicatti, de la glisări la tremolo , precizări ce conferă o notă distinctă lirismului .

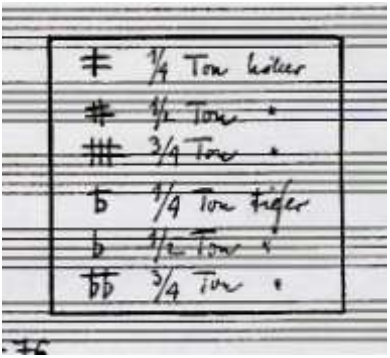
Finalul, *Allegro con brio, leggiero e capriccioso*, recapitulează aspectele importante de până acum, accentuând valenţele multiple ale temei principale: în registrul ironicului, al furiei, al jovialului şi burlescului .După secţiunea dedicată subiectului de fugă, motivul principal reapare în forţă în ipostaza iniţială ce subliniază primordialitatea seriosului asupra ludicului. Fluxul muzical este arcuit în virtutea unei unităţi riguros sudate la nivel de părţi şi chiar la cel de secţiuni, acestea din urmă legate prin sunete comune.

Dacă în cvartetul nr. 2 apărea pasager indicaţia de “intonaţie netemperată” în următoarea partitură a ciclului op. 25 acest tip de intonaţie reprezintă principalul instrument de fiinţare a sonorităţilor. Prin folosirea sferturilor

https://biblioteca-digitala.ro

de ton şi ale oscilaţiilor pe înălţimi netemperate ,W.G. Berger experimentează o tehnică avangardistă la acea vreme, reconfirmând calitatea de "laborator" al cvartetului de coarde. "Legenda" pe care ţine să o specifice din capul locului, ne demonstrează odată în plus cât de inedită era o asemenea abordare atunci, astăzi fiind foarte uzuală .

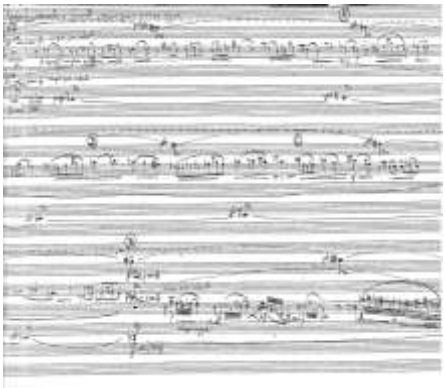
Ex.9



Cvartetul de coarde nr. 3, scris în 1957, testează posibilităţile oferite de sferturile de ton, mai întâi în coordonata melodică – Partea I *Andante, elevato e sfumato, sempre giocoso e senza rigore* - şi apoi în cea armonică - Partea a doua *Presto, incisivo e precisamente*. Aşadar sunt două mişcări contrastante ca scriitură, unite însă printr-o seamă de subtilităţi iar arhitectural rotunjite prin revenirea, la final, a atmosferei din prima parte.

Apelarea la intervale de sferturi de ton şi chiar mai mici, coincide cu renunţarea la bara de măsură, iarăşi o caracteristică inedită şi definitorie întregului cvartet. Tonul baladesc, "al zicerii" domină prima mişcare, unde fiecărui instrument îi sunt rezervate spaţii solistice generoase. Într-o ambianţă sonoră stranie, creată de un acord oscilant în microintervale, prima expunere aparţine viorii secunde:

Ex. 10



https://biblioteca-digitala.ro

Acest tip de rostire muzicală, fără nicio afinitate cu muzica folclorică, tinde să se emancipeze, să-şi găsească individualitatea melodică şi ritmică în evoluţiile succesive ale violei, viorii prime şi violoncelului. Echilibrul este atins de abia în finalul părţii unde putem recunoaşte gesturi ale celulei *a* din cvartetul al doilea, de fapt, o turnură melodică la care revine adeseori şi prin care se accentuează unitatea lucrărilor din op. 25 .De fapt întreaga mişcare are alura unei pânze imponderabile, cu luciri argintii, ce se lasă purtată de adieri abia perceptibile. După aceste sonorităţi interpretate cu surdină urmează partea a doua - *Presto, incisivo e precisamente*, voluminoasă şi pe alocuri incisivă. De observat că la început (primul portativ) compozitorul renunţă la intonaţiile netemperate, acestea se insinuează treptat. Cu toate că indicaţia autorului este de a se interpreta totul "precis" şi în următoarea mişcare eludează barele de măsură:

Ex. 11

Coeziunea cvartetului este rezolvată în final prin readucerea condensată a unor imagini din prima parte. Concluzia (*Largo, infinito e sensibile*) reuneşte în unison cele patru voci în nuanţa piano pianissimo, pulverizată treptat până la limita perceptibilului: rallentando, flajolete , pppp.

Relativizarea din interiorul intervalelor temperate, dimensionarea rapsodică a segmentelor de formă , lipsa tematismului, alura improvizatorică a desenelor solistice, eliminarea barelor de măsură, sunt câteva elemente însuşite de autor. Aici rupe multe dintre punţile de legătură cu tradiţia şi se avântă spre neant. Nicăieri altundeva nu s-a întâlnit o asemenea voinţă de libertate, ce va lăsa şi urme…

În 1960 W.G.Berger avea să ofere spre tipar o interesantă analiză despre *Intonaţia temperată şi netemperată.* Premisele istorice i-au fost de mare ajutor, invocând limbajele muzicale ale indienilor – în care octava era împărţită în 21 de trepte, compusă din 1/3 şi 1/4 de ton – ca şi cele ale arabilor – ce împărţeau octava în 17 trepte. Acestea sunt doar amintite pentru că întreaga lui atenţie se

https://biblioteca-digitala.ro

concentrează asupra modurilor grecilor antici, adică, asupra diatonismului bazat pe calculele şcolii pitagoreice. "Şcoala pitagoreică a creat această tipologie modală, sau mai precis a legiferat structuri diatonice cu ajutorul calculelor matematice. În cadrul acestor moduri, totalitatea sunetelor componente se raportează la un sunet principal, iar înălţimea lor se stabileşte prin compararea lungimilor de coardă, raporturi intervalice ce se exprimă prin fracţii simple. În felul acesta, marea majoritate a intervalelor sunt perfecte, iar înălţimea unui sunet nu e o constantă fixă, ca de exemplu în aspectul temperat al gamei de mai târziu, ci variabilă în funcţie de sunetul prim al fiecărui mod. Sunetul *la*, ca treaptă a VI-a în Do major reclamă 440 frecvenţe, iar acelaşi sunet ca treapta a II-a în Sol major (gradul I de rudenie) reclamă 445 frecvenţe."[21]

În fond, autorul accentuează calităţile intonaţiei naturale, amintind şi de marea artă interpretativă a lui George Enescu. "Ascultând înregistrarea poemului de Chausson în interpretarea lui, ne dăm seama că pe lângă alte trăsături specifice, George Enescu foloseşte o intervalică cu infinite microdimensiuni, ce converg toate spre tălmăcirea uluitor de realizată, particulară, a poemului."[22] În urma acestui demers, se poate afirma că adevărata relaţie pe care o pune în discuţie, se referă la **intonaţia temperată cu cea naturală.**

Într-un studiu publicat câţiva ani mai târziu [23] îşi afirma răspicat credinţa că sistemul bazat pe microintervale este unul fără perspectivă şi caduc, aducând următoarele argumente: "…în muzică au apărut concepte diferite care vizează o altă ordine a materialului sonor. Unul este microtonalitatea ca sistem, în care drept elemente de construcţie se utilizează intonaţii mai mici decât semitonul, de pildă în lucrările lui F.Busoni (1/3 ton) sau A.Haba (¼, 1/6 ton). Fenomenele au rămas izolate, desigur din cauza opoziţiei aparatului nostru de percepţie şi clasare a fenomenului sonor, care, conform studiilor moderne de psihologie sonoră, dispune de un sistem de interpretare zonală, zona fiind cu dimensiunea de un semiton. Fără a face prea multă teorie, constatăm faptul că încercările de reorganizare a câmpului sonor pe această cale, efectuate de aproape un secol încoace, nu s-au încetăţenit deloc, practica neconfirmând valoarea şi necesitatea lor". Dacă s-a dovedit a fi vizionar sau nu, rămâne de văzut!

Ceea ce interesează din acest studiu consistent şi dens ţine de mărturisirea propriilor concepţii artistice de la care nu a abdicat niciodată : **funcţionalismul modal** şi **primordialitatea melodiei**. Acestea au relevanţă, următoarele pasaje selectate tot din analiza amintită , atrăgând mai ales fundamentarea istorică pe care o elaborează, luând ca exemplu pentru început, relevanţa acordurile de cvarte: "În practica muzicală , la sugestia lui Arnold Schönberg, au apărut structurile bazate pe suprapuneri de cvarte. Structurile acestea au apărut mai cu seamă sub forma unor coloane acordice izolate, incluse de regulă într-un concept clasic lărgit. Un funcţionalism de cvarte nu s-a ivit.

[21] W.G.Berger - *Intonaţia temperată şi netemperată* revista Muzica 11/1960 ,p. 24
[22] idem, p.25
[24] W.G.Berger - *Armonia – posibilităţi şi limite,* Revista Muzica 7/1964 , p..27 – 34

https://biblioteca-digitala.ro

De altfel, structurile acestea pot fi explicabile şi ca derivaţii ale sistemului bazat pe terţe. Acesta este un exemplu care poate fi lărgit. De pildă, orice unitate de expunere iniţială am lua pentru obţinerea structurilor – secunde, cvarte, cvinte, sexte – ele toate cât şi derivatele lor sunt incluse deja în circuitul structurilor acordice obţinute prin răsturnarea acordurilor cu baza în terţe… Şi pe această cale ajungem la concluzia că circuitul combinaţiilor acordice este un sistem închis, limitat prin natura câmpului sonor, în care indiferent de punctul de plecare, fenomenele se repetă în mod logic . Această concluzie pare hotărâtoare atunci când ne referim la problemele armoniei contemporane, fiindcă subliniază necesitatea prezenţei unui **funcţionalism unic şi complex.**"

Posibil ca sistemul armonic modal consolidat prin practica şi teoriile următoarelor decenii să-i fi încolţit încă din perioada compunerii primului ciclu de cvartete; aplicarea şirului fibonaccian nu a făcut decât să confere individualitate, pregnanţă şi legitate "sistemului închis de combinaţii acordice" în care, până la urmă, "orice merge cu orice". Cu siguranţă vom reveni asupra acestei dimensiuni esenţiale a artei lui W.G.Berger.

Un lucru rămâne clar: imponderabilităţile microtoniei aplicate în cvartetul nr. 3, foarte eficiente pentru alţi creatori în zonele picturalului, senzorialului şi nu numai, nu se potriveau cu structura cerebrală a compozitorului de faţă. Să nu uităm că niciodată nu a rezonat într-un fel cu aleatorismul, fie şi pentru momente scurte din interiorul unei arhitecturi sonore. Ludicul, improvizaţia şi nu în ultimul rând inspiraţia nu sunt străine de o logică sentimentală sau raţională ce-i structurau, până în ultima celulă, gândirea componistică.

Cvartetul nr. 3 rămâne insolit în peisajul creaţiei lui W.G.Berger, un experiment irepetabil, care-l va determina să-şi replieze forţele către alte direcţii. Încotro se îndreaptă o demonstrează următoarea lucrare din ciclul op. 25. **Cvartetul de coarde nr. 4** a fost finalizat în 1958, oferind una dintre soluţiile de stil şi de abordare arhitecturală îndrăgite. După libertăţile afişate în cvartetul al treilea, autorul alege calea unui control riguros asupra tuturor parametrilor muzicali, de la macrostructură până la cele mai mici detalii.

Aspectul cel mai important constă în rolul atribuit "arcuirii" melodice, amplu desfăşurată în zona liricului şi individualizată prin scriitura contrapunctică. Ca o primă observaţie generală se impune revenirea la una dintre formele barocului : centrul de greutate îl constituie o fugă lentă având o dimensiune mare, partea a doua – *Fuga serioso*. Aceasta este încadrată de blocuri sonore cu un rol dramaturgic bine determinat: partea întâi – *Prolog* iar partea a treia – *Epilog*. Contrar a ceea ce ne-am fi aşteptat, mişcările extreme sunt scrise în Allegro, asigurându-se astfel contrastul între secţiunile mari, numai că evenimentele sonore sunt într-atât de spaţializate încât efectul este tot de mişcare lentă.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 12

În economia primei părţi densităţile acordice capătă valenţe expresive deosebite prin indicaţiile de nuanţe şi diviziunile ritmice ale sunetelor care se repetă quasi recitativic. Dar mai mult decât atât, în prima secţiune a *Prologului* (până la G.P.) traseul melodic – întins pe 31 de măsuri – indică o serie de 12 sunete, în interiorul căreia sunt delimitate 4 tronsoane de câte trei sunete, al treilea fiind transpoziţia celui de-al doilea. Seria este intonată coerent de violina primă începând de la măsura 32:

Ex. 13

Fuga seriosa este însoţită de o indicaţie în premieră pentru W.G.Berger : "NOTĂ : Această fugă se va cânta astfel, încât tempo-ul să cunoască o extrem de lentă dar continuă accelerare până în punctual **Φ** (cadenţa violinei prime) iar din acest loc, unde viteza de parcurgere a ajuns la valoarea dublă a vitezei iniţiale (M.M.= pătrimea 112), să se producă o rărire extreme de lentă dar continuă, pentru a reatinge spre sfârşit viteza iniţială (M.M.= pătrimea 56)".

Faptul că a folosit litera grecească *phi* (Φ) pentru a marca momentul culminant de precipitare a tempoului, după care se produce o relaxare treptată până viteza iniţială duce cu gândul la **proporţiile secţiunii de aur** ce ordonează într-o simetrie specifică forma de ansamblu. În matematică Φ, primul <u>număr</u>

https://biblioteca-digitala.ro

iraţional descoperit şi definit în istorie, simbolizează tocmai acest raport între secţiuni. Deoarece sunt folosite măsurile alternative (de la 1/4 până la 7/4), am adunat (!) pătrimile din secţiunea mai mare (234) şi cele din secţiunea mică - finală (194) iar raportul lor doar se apropie de legile proporţiei amintite. Poate că ar fi trebuit să luăm în considerare întregul cvartet, căci cele trei părţi se succed fără întrerupere, făcând un corp comun, subliniat de autor prin indicaţia "attacca subito" după fiecare dublă bară. Dincolo de această analiză cantitativă cu caracter oarecum orientativ, dar care reliefează concepţia riguroasă asupra întregului, credem că este mult mai relevantă apariţia lui *phi* în interiorul cadenţei viorii principale. Mesajul artistic ţinteşte către o anume categorie a frumosului de factură clasică.

Nimic din această partitură nu e lăsat la voia întâmplării: întregul, părţile, secţiunile, alcătuirea materialului sonor, menirea cadenţei – într-o lucrare lipsită de caracter concertistic – dar peste toate, dorinţa de expresivitate se relevă plenar mai cu seamă în zona meditativului. Subiectul fugii este de un lirism intens, arcuit pe un spaţiu amplu, asemenea unui monolog, cuprinzând măsuri alternative de 5/4 şi 7/4 . Predomină relieful cantabil, aproape vocal, astfel încât salturile capătă un sens evocator. În măsura a treia apare figuraţia unui acord minor - pe do diez – fapt ce conferă o oarecare stabilitate tonală derulării expresioniste. Prima dată subiectul e intonat de vioara a doua şi apoi preluat de violă:

Ex. 14

Fără îndoială că aici – ca de altfel în întregul cvartet - dodecafonia reprezintă principalul mijloc de ordonare a materialului sonor. Nerepetarea sunetelor în interiorul unor fraze, pe care autorul a ţinut să le delimiteze în partitură cu "steluţă" (*), atrage atenţia asupra acestui tip de concepţie. Ar fi exagerat să se afirme că s-a folosit de rigorile serialismului sau că a experimentat un sistem modal cu reguli stricte. Analizele nu au demonstrate această calitate a partiturii, ci mai degrabă, este vorba despre exploatarea liberă a dodecafoniei.

https://biblioteca-digitala.ro

În expoziţia fugii şi nu numai, interesul său cade pe tipul de scriitură contrapunctic într-o accepţiune de-a dreptul renascentistă, adică "notă contra notă".

Rigoarea cu care elaborează construcţia fugii este oglindită şi în concepţia metrică, alternarea măsurilor respectând o ordine strictă. În exemplul următor se poate observa dinamica interioară către momentul Φ, corelarea elementelor specifice fugii cu o anume metrică, tot mai diminuată către punctul culminant.

Ex.15

Reperele partiturii:	Forma:	Măsuri de pătrimi:
	Expoziţie: **S** (v-ra a II-a)	**5 7 5 7 5**
(G)	**S (**v-lă)	**5 7 5 7 5**
(H)	**S** (strettă vcl + v-ra I)	**5 7 5 7 5 7 5**
(I)	**Divertisment 1 : f_2** din **S**	**7 5 7 5**
(J)	**f_2** (în oglindă)	**7 5 5**
(K)	**f_1** din **S**	**5 7 5 5**
(L)	**S (în oglindă)**	**3 3 3 3 3 3**
(M)	**Divertisment 2 : omofonie**	**2 2 2 2** **$1_{G.P}$ 1 $1_{G.P.}$** **2 $2_{G.P.}$ 3** **6 3** **4 4 4**
		Φ
(N)	**Cadenţa viorii I :**	**7 3 5 6 6 4**
(O)	**Repriză: S** (passacaglie)	**4 4 4 4 4 4** **4 4 4 4 4 4**
(P)	**Codă:(S** în strettă pe pedală)	**5 7 5 5** **3 3 3 3**
(Q)		**5 5 3 6** **5 5 3**
(R)		**6 6 6**
	Coda codei :	**2 7 4 6 3 4** **5 5 5 $5_{G.P.}$**

Ultima mişcare *Epilogo* revine la materialul expus în prima parte şi cu reluări ale subiectului de fugă, transformat în concluzie .

Faţă de lucrările anterioare, **Cvartetul de coarde nr. 5** se plasează

https://biblioteca-digitala.ro

într-o zonă preponderent luminoasă apropiată de lumea Simfoniei I *Lirica,* ivită tot în anul 1960. Trăsătura cea mai importantă a partiturii camerale este inventivitatea melodică ce se revarsă cu o abundenţă scăpărătoare. Găsim aici o emulaţie a ideilor muzicale care degajă un aer spontan cucerind prin multiplele faţete expresive. Dar dincolo de aparenţa unei oarecare libertăţi izvorâte din impulsuri romantice, cvartetul ascunde o concepţie riguros organizată la nivelul arhitecturii de ansamblu ca şi în privinţa alcătuirii armonice. Se poate afirma că tehnicianul şi artistul din W.G.Berger ajung la o formă maximă de plenitudine.

Este prima lucrare din interiorul ciclului alcătuită din patru mişcări, contrastante şi cu o evidentă sursă de inspiraţie din barocul muzical: ***Fantasia*** - *Moderato, meditativo* – partea I, ***Fuga giocosa*** *, Allegro e agile* – partea a doua, ***Ballata****, Lento, epico e mesio* – partea a treia şi ***Passacaglia****, Moderato* – ultima. Organizarea pe temeiul formelor şi tipurilor de scriitură contrapunctice indică bucuria demonstraţiei reuşite, a lucrului savant articulat. Această satisfacţie poate fi intuită încă din introducere, unde din unisonul celor 4 voci se desprinde o linie cromatică ascendentă şi una în sens opus ca şi când autorul ar dori să spună: ”atenţie, urmează ceva interesant”!

Ex. 16

Fantasia - structurată pe forma unei sonate fără dezvoltare (după cum indică autorul în prefaţa partiturii), adică cu secţiuni delimitate de introducere, Tema 1, punte, Tema 2, reluarea Temei 1 şi concluzie – are un caracter profund meditativ şi stă sub semnul generozităţi melodice a Temei principale. Aşa cum se poate observa din exemplul următor, prima frază cuprinde toate intervalele, de la secundă (M), septimă (m), terţă (M), cvarte (perfecte), cvintă (perfectă) peste octavă , până la sexte (mici), toate derulate de doar 11 sunete. Într-un fel sau altul toată melodica din cvartet se raportează la acest desen amplu ca relief (de la litera A) şi rotunjit prin secunda ce apare şi la finalul frazei a doua :

Ex. 17

Moderato, meditativo

https://biblioteca-digitala.ro

Cele două fraze ale temei exemplificate au o formă clasică de antecedent şi consecvent într-o împărţire simetrică de 6 + 6 măsuri. Ele se derulează peste o pedală de cvintă (la – mi) impunând un centru sonor clar : sunetul *la* . Dacă prima temă, în propensiunea ei generos derulată pe un ambitus larg, antrenează mai cu seamă intervale diatonice, Tema a doua apare intr-o ipostază complementară: scurtă, pe un spaţiu restrâns şi cu oscilaţii cromatice sau mai bine spus cu trepte mobile. Intonată de violă tema secundară se încadrează într-un fa diez, când major, când minor şi este însoţită de o melodie în registrul acut al violoncelului, aproape la fel de importantă, iar din suprapunerea lor se nasc ciocniri de secunde deosebit de expresive.

Ex. 18

În *Fantasia*, se remarcă la tot pasul o amalgamare între diatonism şi cromatismul ce alunecă în regiuni tonale îndepărtate, ca apoi să revină spontan la poziţiile de plecare. Chiar şi finalul părţii aduce confruntarea dintre centrul tonal *la* şi acorduri clădite pe *si bemol*, pe *mi bemol*, pe *sol diez*, conturând în planul expresivităţii un suspans soluţionat prin "atacarea" părţii a doua.

Dintr-un alt punct de vedere însă, această alchimie armonică contribuie la definirea viitoarei noţiuni de sonanţă, foarte importantă pentru sistemul compoziţional elaborat de W.G.Berger, datorită deschiderilor dar şi restricţiilor atrase.

Mai mult decât în oricare altă partitură analizată până acum, cvartetul nr. 5 este forjat pe polarităţi bine determinate. Subiectul fugii (partea a doua) se păstrează într-o primă frază în Fa major după care migrează către alte zone. Celelalte intrări aparţin dominantei, tonicii şi lui… Fa diez major.

Ex. 19

Allegro e agile

https://biblioteca-digitala.ro

Fuga are o alură concertantă şi pe lângă virtuozitatea scriiturii contrapunctice o atenţie deosebită este acordată travaliului tematic. Cea mai amplă zonă aparţine divertismentului în care subiectul fugii se supune unui proces de transformare, astfel încât la un moment dat se conturează chiar profilul unei teme secundare. Întregul divertisment al fugii pare a răspunde mai degrabă cerinţelor dezvoltătoare ale formei de sonată, într-o sinteză subtilă, făurită de un meşter iscusit. În coda vocile se adună într-un grup compact peste subiectul transformat în temă de passacaglie, finalul aparţinând acordului Fa major.

Tot în tonalitate majoră (*Re*) se încheie şi următoarea mişcare *Ballata*. Cele 6 secţiuni din care este alcătuită (*Lento, epico e messo; Più vivo; Allegretto; Allegro agitato, Andantino şi Lento)* desemnează un cerc perfect în jurul unui moment precipitat, altoit pe tema fugii. Nici melopeea cu care se deschide mişcarea nu este străina de volutele temei principale ale părţii întâi, numai că de această dată înfloriturile ornamentale îi sporesc caracterul narativ. Scriitura ,de tipul monodiei acompaniate, care la început e discretă (pizzicato şi în pianissimo), susţine primordialitatea recitativului (în forte). Melodia reprezintă un adevărat creuzet artistic. Aşa cum se va observa din exemplul următor armonia lui re minor este îmbogăţită cu treapta a II-a coborâtă (la violoncel) ceea ce creează o ambianţă sonoră mai specială:

Ex. 20

Ultima mişcare este o passacaglie clădită pe o temă imnică, maiestuoasă şi diatonică. Construcţia ei ascultă de legităţi ale simetriei vizibile în succesiunea intervalelor până la un climax melodic ca şi în evoluţia metrică:

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 21

5/4
4/4 4/4
3/4 3/4
2/4 2/4

Folosirea măsurilor alternative devine o practică uzuală în tehnica lui W.G.Berger. Tema este intonată de toate cele 4 instrumente la unison (primele 7 măsuri) iar de la litera B începe variaţiunea întâi :

Ex. 22

Variaţiunile, în număr de 15, se grupează într-o logică menită să asigure corolarul întregului discurs muzical de până acum. Revenirea unor idei tematice din părţile anterioare arată mai curând ca o recapitulare decât ca o sinteză integratoare. Atenţia autorului s-a îndreptat către asigurarea unei palete expresive cât mai vaste prin tehnici contrapunctice ca şi prin mijloace variaţionale care transformă caracterul iniţial al melopeii. Din înaltul ei tema cade în lumesc cunoscând chiar şi frivolitatea (tempo di vals), pentru ca apoi să se ridice triumfal şi mai sus, ajungând în final pe un acord de Mi major. Marea majoritate a variaţiunilor sunt aduse în perechi ce pot fi încadrate la rândul lor pe suprafeţe mai mari. Asemenea Părţii a doua, forma de ansamblu a Passacagliei suportă

https://biblioteca-digitala.ro

comparaţia cu arhitectura sonatei (care, într-o formulare tradiţională, lipseşte din acest cvartet). Principiile sonatei ordonează evoluţia părţii a IV-a :

Ex. 23

Expoziţie = var. 1 - 6
Dezvoltare = var. 7 - 9
Repriză = var.10 – 13
Codă = var. 14 - 15

Iată cum sunt conjugate variaţiunile şi care este numitorul lor comun:

Ex. 24

Tema (*Moderato*) cu **Var.$_1$ -** T în canon

T + **S**ubiectul Fugii (P II):
Var.$_2$ (*Allegretto)*) cu **Var.$_3$** *(Animato)*

T variat ornamental :
Var.$_4$ *(Moderato)* cu **Var.$_5$** *(Moderato)*

T var. şi spaţializat **+** Recitativul (P III):
Var.$_6$ *(Larghetto)*

T în caracter de vals:
Var.$_7$ *(Allegretto)* cu **Var.$_8$** *(Piu mosso)*

T în caracter volitiv preluată imitativic:
Var.$_9$ *(Presto)*

T inversată:
Var.$_{10}$ *(Comodo)* cu **Var.$_{11}$ (***Moderato***)-** T inv. în canon
cu **Var.$_{12}$(***Animato)* **-** T inv. omofon

T transformată:
Var. $_{13}$ (*Allegro assai)*

T - Coda :
Var.$_{14}$ *(Moderato)* **cu** **Var. 15** *(Maestoso)*

Dintr-un anumit punct de vedere, prin folosirea modurilor cu trepte mobile (tema a doua din partea întâi), prin melodia recitativic (partea a treia) ce poate fi apropiată de “zicerea” baladei sau de rubato-ul din improvizaţiile lăutăreşti, se poate afirma că există o tangenţă cu muzica populară românească. Acestea sunt aspecte episodice şi nu caracterizează întregul cvartet, ce se înfăţişează drept cea mai tonală partitură de până acum. Fără îndoială că tonalitatea apare mult

https://biblioteca-digitala.ro

lărgită până la acapararea totalului cromatic, cu modulaţii îndepărtate şi suprapuneri politonale după modelul neoclasicismului din veacul XX, creând o punte de legătură cu Reger, bunăoară. Frapante sunt finalurile majore – unice în cvartetele lui de coarde. Ele apar ca neostentative prin scriitură (durate scurte, staccate sau pizzicate) şi nu poartă un rol apoteotic. Mai degrabă , încheierile mişcărilor subscriu unui spirit jucăuş şi pot fi puse în strânsă relaţie cu scriitura zveltă, dezinvolt mânuită şi în plasticizarea imaginilor ritmice. O mare varietate ritmică defineşte muzica de faţă, ca şi diatonismul din relieful tematic. Toate accentuează asimilarea organică a tradiţiei neoclasice, înnoirile ţin de modelarea arhitecturilor şi de filiaţiile dintre parte şi întreg. O muzică frumoasă ca un răsărit de soare, accesibilă, un model necesar de cucerit şi imperativ de depăşit. Este primul din şirul cvartetelor lui ce cunoaşte lumina tiparului: Editura Muzicală, Bucureşti, 1964.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Octavian NEMESCU

Avangarda în componistica românească

Să lămurim, mai întâi, ce se înţelege prin noţiunea de avangardă. Ea vizează **o atitudine** estetică sau ştiinţifică, gnoseologică (în general), politică etc. **radicală**, care oferă o nouă revelaţie, o nouă viziune, deschizătoare de drumuri, de orizonturi, de perspectivă, de aşteptări, într-un anumit domeniu de activitate umană. De regulă, avangarda declanşează o acţiune înnoitoare, care împinge lumea înainte, pe o direcţie bine precizată, cu alte cuvinte, este o tendinţă care face **istorie**. Avangărzile succesive au dinamizat cultura, civilizaţia europeană începând cu greco-latinii, şi pe baza unor influenţe iudaice (ceea ce a devenit mai târziu iudeo-creştinismul, deşi şi lumea islamică şi-a spus cuvântul, cândva, pe direcţia asta), iar apoi, după o lungă întrerupere, datorată obscurantistului, lâncedului şi sângerosului Ev Mediu creştin, acest proces a continuat de la Renaştere până în zilele noastre. Modernitatea şi avangarda, în general, proiectează **timpul linear**, de (r)evoluţie pe un drum ireversibil, ce porneşte dintr-un punct şi se deplasează către altul, fără a mai privi înapoi, mizând, în general, pe negarea tradiţiilor anterioare. Atitudinea avangardistă îşi are misiunea ei în istorie, şi anume, aceea de a dinamita, la răstimpuri, anchilozele tradiţiei. Dar, mai există şi evoluţii umane încadrabile în **timpul circular**, al **recuperărilor** tradiţiei, a unui moment istoric anterior. Este timpul oriental, apoi, al ariergărzii, sau, într-un alt context, al întoarcerii la origini, cât şi cel care defineşte, de regulă, postmodernitatea. Anumite clipe de răscruce ale istoriei se află, din punctele de vedere mai sus menţionate, sub semnul ambiguităţii. Bunăoară, Renaşterea. Pe de o parte, ea poate fi considerată ca o epocă de întoarcere la spiritual greco-latin (un fel de postmodernism recuperator, **avant la lettre**), iar, pe de alta, un moment înnoitor, de avangardă (cel puţin în muzică) prin apariţia polifoniei, o noutate absolută, la acea vreme, în practicarea artei sunetelor. La fel poate fi considerată şi apariţia muzicii lui Wagner. Dintr-un anumit unghi de abordare ea poate fi afiliată curentului recuperator (a vechilor mituri), sub imboldul gândirii lui Nietzsche, şi, din altul, un moment înnoitor (tonalitatea adusă în faza de continuă instabilitate armonică, deschizând drumul atonalismului, melodia infinită etc.).

Odată cu impresionismul, avangarda se oficializează, proiectând o mişcare din ce în ce mai rapidă a schimbărilor de poziţie, o permanentă nestatornicie:

https://biblioteca-digitala.ro

gama în tonuri, politonalismul (polimodalismul), politempia, polimetria şi polimuzica, serialismul, serialismul integral, aleatorismul şi bruitismul, spectralismul, minimalismul repetitiv etc. până în 1980 când s-a instalat postmodernismul. De atunci, trenul istoriei s-a oprit în loc, într-o haltă, sau, se mai poate spune, că acest tren se mişcă în continuare deraiat, într-o altă direcţie, pe teritoriul mocirlos al subculturii, al infraculturii, al divertismentului (culturii de masă). Semn al decadenţei, al impasului acestei civilizaţii europene, în care ne-am format.

Şi acum să revenim la tema propusă. A contribuit oare cu ceva componistica românească la evoluţia mişcării de avangardă? Mai întâi, aş dori să pun în discuţie spiritul românesc, cât şi atitudinea sa faţă de cultură şi artă (de muzică, în mod special). De la bun început, trebuie să constatăm faptul că acesta este dominat de un comportament **conservator,** inoculat şi de duhul ortodoxiei. Autosatisfăcut de siguranţa aflării pe drumul dreptei credinţe, ce ne asigură în dar (fără implicarea unui prea mare efort, din partea fiecăruia) o parcelă de rai (după moarte). Singura condiţie este să crezi, să frecventezi biserica etc. etc. Românul este legat de glie şi nu are curiozităţi şi întrebări de la viaţă. Trăieşte, bine merci, pe „craca" adevărurilor prefabricate de alţii. Nu are nevoie de mişcare, de deplasare. Drept urmare, este un sedentar. Stau mărturie picturile, din ultima vreme, ale unui binecunoscut pictor român, ataşat ortodoxiei, cu *bisericile cazemate*, prăbuşite imploziv, în propriile fixaţii şi fantasme mentale, ridicate la rangul de adevăruri absolute şi eterne. Cu paznici veghetori ai dogmei, aflaţi permanent cu arma la picior, împotriva oricăror infiltrări şi alterări. Apetitul avangărzii, ca atare, al aventurii şi experimentului, îi este interzis românului. Îi cade greu la stomac. Cei care l-au importat din Vest au fost străinii. A se vedea Tristan Tzara. Şi Eugen Ionescu era un alogen. Românul nu se revoltă, el doar perpetuează, la nesfârşit, specia tradiţiei. Există, la polul opus, şi români cosmopoliţi, care imită servil avangărzile, modelele altora (a se vedea, „micul Paris" etc.). De aceea, în perioada interbelică, spre anii 1940, toată intelectualitatea băştinaşă (mai ales tinerii de atunci: Eliade, Cioran, Noica, Ţuţea etc.) erau aliniați numai pe partea dreaptă şi extremă dreaptă. La fel se întâmplă, cu unele excepţii notabile, şi în zilele noastre, aflate pe direcţia ascensiunii fundamentalismului ortodox. Aici este vorba mai mult decât de o simplă recuperare. Este o **nemişcare** (o lene), o încremenire fatalistă a timpului (vezi povestea drobului de sare!). Avem de-a face cu **nonistoria**, aidoma situaţiei unui bolovan împins, din când în când, de la spate, de alţii.

Muzica are un rol de rangul 3, în ortodoxie. „La început a fost Cuvântul". Aşadar, pe prima poziţie va sta poetul. Pe a doua pictorul, iconograful, cel chemat să zugrăvească chipul sfinţilor. Abia pe a treia se poate aşeza muzicantul şi numai dacă va cânta vocal. Locul lui este, mai curând, în pridvorul bisericii sau la balcon. Muzica instrumentală este de provenienţă vestică (deci satanică) şi se afla în afara jocului cultic. Mai existau lăutarii, dar ei cântau doar la petreceri (lăuta, instrumentul muzical nu avea decât această conotaţie). Secole de-a rândul s-au respectat cu stricteţe, în inerţia tradiţiei, aceste obiceiuri. Nici vorbă de vreo

https://biblioteca-digitala.ro

înnoire. Cât de greu s-au admis la noi, pe vremea lui Cuza, reformele, în ceea ce priveşte trecerea, în cântarea bisericească, de la psalmodierea isonică, tradiţională, la cea armonică, sub influenţa muzicii de operă, pe filiera rusească. Şi cât de puternică este, la ora actuală, contrareforma, deci dorinţa de revenire la modelul arhaic al cântării, după fasonul Athosului.

Muzica cultă, savantă, în terminologia lui Liviu Dănceanu, a fost importată foarte târziu în România, de doi străini: italianul Caudella şi neamţul Flechtenmacher. Primele orchestre simfonice erau compuse exclusiv din germani şi italieni. Târziu, au apărut şi conservatoare de muzică şi artă teatrală la Iaşi şi apoi la Bucureşti. Prin urmare, creaţia muzicală individuală (după model occidental) a pătruns cu greu în această ţară, mult în urma celei literare şi, mai apoi, din domeniul artelor plastice.

Evident, primul mare compozitor român, de valoare universală, a fost George Enescu. S-a manifestat el ca avangardist? La prima vedere, nu. Era mult prea legat de tradiţia romantică a muzicii (datorită statutului său de violonist, dirijor, deci de interpret) decât vehemenţii, „barbarii" săi colegi de generaţie, pe direcţia neoclasico-folclorică, Stravinski şi Bartók. Cu radicalul Schönberg nici nu poate fi comparat. Şi totuşi, este primul compozitor din epocă (va constata, mai târziu, Ştefan Niculescu), care la modul intuitiv, utilizează **eterofonia**, atenţie! sub influenţa folclorului lăutăresc, după secole de cântare monodică, apoi, polifonică şi, în cele din urmă, omofonă, în istoria muzicii europene. Acest lucru s-a întâmplat în câteva din opusurile sale, considerate a fi cele mai originale (în mod special în *Sonata a 3-a pentru pian şi vioară*). Dar eterofonia reprezintă zestrea fonică a culturilor arhaice, ancestrale, pre-europene şi pre-savante. Aşadar, atitudinea estetică a lui Enescu a fost, mai curând, una de tip recuperator (postmodern?). El deschide calea şcolii româneşti de compoziţie, care a folosit, în mod prioritar eterofonia.

Fără îndoială, în perioada interbelică, cu excepţia, discutabilă, a lui Enescu, nici nu poate fi vorba de tendinţe avangardiste în creaţia muzicală românească. Mai fac nişte palide excepţii şi câteva „cochetării" minore şi trecătoare cu serialismul ale lui Zeno Vancea şi Matei Socor, acesta din urmă, înainte de a deveni corifeul proletcultismului, în anii 1950. Amândoi studiaseră la Viena lui Schönberg.

Singurul interval istoric în care şi-a făcut simţită prezenţa direcţia avangardistă, de înnoire a limbajului muzical, a fost între anii 1960-1980. Atunci s-a ieşit din marasmul proletcultist şi, mai apoi, din cel al tendinţei „păşuniste", cu un stagiu mult mai vechi în componistica românească (este vorba şi de perioada interbelică, cu Jora, Drăgoi, Andricu, Negrea şi, apoi, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu etc.). Pe linia avangărzii au avut timp să se manifeste doar două generaţii. Să le luăm pe rând. Mai întâi a fost avangarda generaţiei anilor '60 din veacul trecut. În cadrul ei s-a manifestat grupul compus din Ştefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Miriam Marbe şi Cornel Ţăranu. Lor li se datorează „coacerea" ideilor şi practicilor muzicii eterofonice (Niculescu), în continuarea lui Enescu, cu formele ei adecvate, ca replică la prezenţa dominantă

https://biblioteca-digitala.ro

a texturii, în peisajul componistic al anilor 1950-60 (impulsionată de Xenakis şi de şcoala componistică poloneză). Interesant este de remarcat şi faptul prezenţei litigiului, pe problema priorităţii în practicarea eterofoniei, cu Pierre Boulez. De asemenea este de constatat şi apariţia tardivă a acestei practici (în anii 1970) în muzica poloneză (Krauze) fără să se ştie, probabil, de prezenţa ei, mai întâi, în muzica românească. Ştefan Niculescu este preocupat şi de fenomenologia sintaxelor muzicale concepând, atât el cât şi Lutoslawski (în Polonia), un discurs sonor în ipostaza unei serii de categorii sintactico-fonice (omofonii, urmate de monodii, polifonii, texturi şi eterofonii etc.).

Un compozitor extrem de fecund în anii ’60, ai secolului trecut, pe coordonata ideilor muzicale inovatoare, a fost Aurel Stroe. De numele său este legată problematica **claselor de compoziţie** (o „ecuaţie” muzicală care suportă o mulţime de materializări sonore). Tot Stroe a creat în 1965 o muzică pe **un singur acord**, în timp ce americanul La Monte Young compunea o piesă de o zi, pe **un singur sunet**, iar italianul Scelsi lucrări **în jurul unui sunet**. Iar mai apoi, Stroe a teoretizat fenomenul muzicii **morfogenetice**, deşi nu el a „însămânţat” această orientare. Este vorba de „corpusuri” sonore care se nasc, se confruntă cu altele, în încleştări pe viaţă şi pe moarte, şi, în caz că supravieţuiesc, îmbătrânesc şi apoi, mor, pe parcursul unui discurs muzical (aşadar, procese ale existenţei, din lumea materiei, transferate în act artistic). Spre sfârşitul vieţii, Stroe a dat naştere operelor realizate în **sisteme de acordaj diferite,** ce surprind evoluţia mai multor muzici, cu aluzii la culturi planetare diferite, care nu comunică între ele.

Anatol Vieru a fost unul dintre compozitorii care au deschis drumul muzicii morfogenetice practicând, în acelaşi timp, prin anii 1968, odată cu Luciano Berio, şi, la noi (ceva mai târziu) cu Miriam Marbe muzica **având la bază citate**. Apoi, a fost teoreticianul şi practicianul recuperării unei gândiri modale, iar după 1980 (în perioada postmodernă) şi-a creat un stil muzical **între stiluri** (este vorba despre cele ale unor perioade culturale ale trecutului).

Tiberiu Olah a surprins, în opusurile sale muzicale, **folclorul esenţializat**, ce pendulează între sunetele lungi şi cele scurte (linii şi puncte) şi a promovat, mai târziu (în perioada postmodernă), împreună cu alţi câţiva compozitori români, din generaţia următoare, **metastilismul**: un stil artistic propriu care comentează alte stiluri ale tradiţiei.

De observat că în atitudinea estetică a acestor compozitori din generația anilor ’60 (ai secolului trecut) avangarda românească capătă ipostazele unei revoluţii „blânde”, fără vehemenţa atitudinală a colegilor din Vest. Se caută astfel, restituirea **stării de acordaj** (a eterofoniei) spre deosebire de cultivarea dezacordajului şi a *disonanţei tari, dure* din textura celor din Occident. Aleatorismul este practicat în limite rezonabile, fără disoluţii ale personalităţii compozitorului, în exhibiţiile improvizatorice ale interpreţilor sau în ambianţa bruitistă a anturajului. De remarcat, totuşi, că această generaţie componistică s-a „hrănit” cu ideile **structuraliste**, dominante în epocă, punând pe prim-planul reuşitei, în zămislirea unei opere artistice, construcţia, forma, eventual, ecuaţia

https://biblioteca-digitala.ro

matematică din spatele faptului artistic, şi, într-un final, structura. Şi totuşi, mulţi dintre ei au dat naştere unor capodopere, mai ales, în perioada postmodernă (după 1980), marcate de expresivitate şi mare forţă artistică.

A doua şi ultima generaţie, din componistica românească, axată pe direcţia avangărzii, deşi a dus experimentul artistic în limitele cele mai îndrăzneţe, a aşezat această viziune pe cu totul alte coordonate. Pe de o parte, a continuat, până la extremis, unele puncte de vedere înnoitoare ale generaţiei anterioare, mergând paralel cu ea bunăoară, pe temele operei deschise şi conceptualiste, metastilistice şi morfogenetice, cât şi ale muzicii cu caracter improvizatoric (Nicolae Brînduş, Iancu Dumitrescu, Ulpiu Vlad), iar pe de alta, a schimbat radical termenii de abordare a conceptului de avangardă, deschizând drumul unei noi gândiri estetice generaţiilor următoare. În acest fel, a fost şi prima generaţie de factură postmodernă. Este vorba de cea a anilor ’70, a veacului trecut, care pentru întâia oară nu a mai negat tradiţia, precum cele precedente, ci a încercat **recuperarea** ei, căutând-o în apariţiile, în prezenţele cele mai îndepărtate din istorie, până în punctul de **origine**. Această încercare s-a făcut în termenii unei **recuperări înnoitoare**. În prim-planul „coacerii” unei opere de artă nu s-a mai situat structura ci **sensul** (semnificaţia, semantica), **starea** de spirit (etosul spiritual), **ideea, altitudinea metafizică.** Din sânul acestei generaţii au apărut câţiva compozitori cu vocaţie mistică (nu numai români), după misticii generaţiei, mai întâi, Scelsi, Messiaen, Cage, şi, din cea următoare, Stockhausen, caz singular în cadrul ei. Predilecţiile pe această direcţie sunt rarisisime în istoria muzicii de după Beethoven şi nici nu se mai observă ulterior (după anii 1980). Înţeleg prin atitudine mistică, o relaţie între om şi transcendenţă, fără intermediere confesională. Bunăoară, creaţiile muzicale scrise pe texte catolice, precum cele ale lui Krzysztof Penderecki, sau pe cele ortodoxe (şi pe moduri bizantine) semnate de Sofia Gubaidulina sau Ştefan Niculescu, le consider a fi muzici cu caracter confesional. La fel şi *Pasiunile* lui Bach.

Componenţii generaţiei anilor 1970 sunt cei mai numeroşi. A se vedea cum scade numărul compozitorilor, cu fiecare deceniu care urmează. Nu doresc să menţionez numele lor, întrucât s-ar putea să greşesc, omiţând pe cineva. Din rândurile ei s-au născut ideile şi practicile, în primul rând, ale muzicii **spectrale**: *spectralismul isonic* (pe baza folclorului arhaic) (Corneliu Cezar, subsemnatul, Costin Cazaban şi Nicolae Brînduş) şi cel de tip improvizatoric, monocordic, empiric, ce cultivă *transfigurarea acusticii instrumentale* (Horatiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu şi Eugen Wendel). Spectralismul românesc a „răsărit” înaintea celui francez. Şi aici este vorba de un litigiu pe problema priorităţii. În general, spectraliştii români au cultivat o muzică **hiperconsonantă**, pe armonicele apropiate de fundamentală, în timp ce francezii, pe această direcţie, s-au orientat spre armonicele îndepărtate şi foarte îndepărtate cu ocultarea fundamentalelor, cu un demers estetic de tip structuralist, rezultând, mai degrabă, o muzică (cvasi)disonantă. Câţiva compozitori din generaţia următoare (Călin Ioachimescu, Fred Popovici, Liviu Dănceanu) au practicat sinteza celor două tipuri de abordări ale problematicii spectralismului (român şi francez).

https://biblioteca-digitala.ro

O alta direcţie importantă, fără rivalităţi străine, aşadar, tipic românească, este şi cea a muzicii şi, în general, a esteticii **arhetipale**. O estetică a *esenţializării,* pe urmele artistice ale lui Brâncuşi şi, filozofice, ale lui Platon, pusă în practică de pictori (în primul rând, Marin Gherasim, cu *cupolele şi porţile* sale esenţializate, atemporale şi aspaţiale, deci deculturalizate), de poeţi (Ioan Alexandru, la început) dar, mai ales, de unii compozitori ai acestei generaţii, care au şi teoretizat-o (Corneliu Dan Georgescu şi subsemnatul). Balansul *major-minor*, perechile *ascensio-descensio* (în toate ipostazele), *incipit-finalis*, *trisonul major* (adus în poziţie supralărgită), *pulsaţia iambică*, nuanţele *f-mf(mp)-p* (ca simbol al conştientului-subconştientului-inconştientului) etc., scoase din contextele lor culturale (de natură istorico-geografică) şi abordate ca matriţe universale, atemporale, sunt doar câteva din aceste arhetipuri cultivate. S-ar mai putea adăuga şi tratarea *intervalelor* şi *cadenţelor,* în ipostaze arhetipale, plus căutarea unor forme arhetipale, de factură *spiralică.* Ar mai fi de menţionat, la acest capitol, şi folosirea unor moduri de sunete, ce reprezintă însumarea **esenţelor acordice** (armonice) ale tradiţiilor, ale istoriei muzicii (acordul de 5-tă, major + minor + micşorat + mărit) în datele extragerii lor din contextele culturale (de natură istorico-geografică), într-o viziune **metatonală** şi, oricum **metaistorică** şi **metageografică**.

Apoi, mai este vorba de muzica **ritualică** (subsemnatul şi Miriam Marbe), **minimal repetitivă,** pusă în evidenţă, la noi, de câţiva compozitori, în special, pe bazele folclorului copiilor (Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Corneliu Dan Georgescu). Cât şi de direcţia estetică ce a practicat **procesualitatea**, **continuitismul**, **cu tentă morfogenetică** (Lucian Meţianu, subsemnatul). **Onirismul**, acest curent, avându-i ca predecesori pe Enescu (*Impresii din copilărie*), dar şi unele pagini din literatura romantică (Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Berlioz), a fost explorat de câţiva reprezentanţi importanţi ai acestei generaţii (Mihai Mitrea Celarianu şi Ulpiu Vlad). Mihai Mitrea Celarianu este cel care visa cu ochii deschişi, pe o tehnică minimal-repetitivă, total diferită, ca şi cea a lui Costin Miereanu şi a italianului Sciarrino, de a minimaliştilor americani. În timp ce visul lui Ulpiu Vlad este cu ochii închişi, pendulând între reverie şi coşmar.

S-a mai lansat muzica **nonevolutivă, atemporală**, cu miză voită pe monotonie (Corneliu Dan Georgescu) sau cea **politemporală,** unde apare sinteza *timpului linear* cu cel *circular*, închis şi deschis, şi *atemporalitatea* (subsemnatul şi Nicolae Brînduş). Opera de artă în stare **implozivă**, de **condens**, proiectând o estetică a **fulguraţiei** (subsemnatul şi, mai apoi, Iancu Dumitrescu şi Ana Maria Avram) cât şi muzica **imaginară** (antispectaculară) şi cea **iniţiatică**, antidemocratică, neoferită la îndemâna oricui spre cântare şi ascultare (subsemnatul), completează tabloul ofertelor estetice născute de noua avangardă.

Toate aceste tendinţe au „înflorit" în antiteză faţă de cele ale avangărzilor anterioare, din anii '50 şi '60, ai secolului trecut. Practic, rodirile estetice ale noii avangărzi au avut o tentă **antiserială** şi **antialeatorică**.

https://biblioteca-digitala.ro

Perioada 1960-1990 a fost, după opinia mea, cea mai fecundă şi mai originală din componistica românească, deşi şi după 1990 s-au copt la unii compozitori (foarte puţini la număr) câteva idei artistice cu totul inedite. Direcţiile componisticii româneşti, considerate a fi cele mai originale, aparţinând celor două avangărzi, au atras atenţia unor critici de prestigiu, de-a lungul anilor 1970, 1980, mai ales în Franţa, Germania şi Italia, atunci când şcoala românească de compoziţie a fost considerată una dintre cele mai prestigioase din lume. Climaxul acestor preţuiri s-a produs în 1983, cu ocazia festivalului de toamnă de la Paris, astfel, încât cele două concerte, dedicate compozitorilor români (cei mai importanţi), aparţinând celor două valuri avangardiste, au purtat antetul „România, teritoriul celui de-al 9-lea cer".

Unele dintre tendinţele cele mai pregnante ale componisticii româneşti, care au făcut şcoala în 1960, 1970 au fost fructificate, continuate şi de câţiva compozitori din generaţiile următoare. De pildă, câteva aspecte arhetipale îşi găsesc aplicaţia şi dezvoltarea, cu mare succes, în creaţiile muzicale ale Doinei Rotaru. Cele de factură metastilistică şi a discursului cu citate, în cele ale Maiei Ciobanu. Estetica oniristă îşi confirmă continuitatea în operele lui Irinel Anghel (în ipostaza unei muzici suprarealiste) şi, mai apoi, a Dianei Rotaru. Tehnica citatelor, căpătând o notă ironică, băşcălioasă este exersată, mai întâi, în unele opusuri ale lui Nicolae Brînduş şi, apoi, în altele purtând semnătura lui Dan Dediu. Practicarea noii consonanţe se regăseşte şi în producţiile artistice ale lui Sorin Lerescu, Horia Şurianu dar şi ale lui Şerban Nichifor şi Lianei Alexandra. Iar lecţia folclorului esenţializat se găseşte, de pildă, în creaţiile lui George Balint.

Dacă facem o comparaţie între evenimentele artistice petrecute în perimetrul muzicii româneşti, cu ceea ce se întâmplă, pe acest plan, în Occident, observăm următoarele: generaţia artistică a anilor 1968-1980 a avut în Vest mai multe ramificaţii contradictorii. Şi aici, au fost compozitori (creatori de artă) care au mizat pe cartea noii avangărzi, adică, a recuperării înnoitoare (a unor tradiţii străvechi, originare). Mă refer la minimaliştii repetitivi americani (La Monte Young mai ales) dar şi la spectraliştii francezi (Grisey, Murail, Levinas, Risset cât şi misticul Harvey). Unii, după 1980, au comercializat aceste practici (Reich, Glass, Adams).

Alţi componenţi ai generaţiei au căutat să perpetueze, sau, mai bine zis, să protejeze, permanentizând, „baricadele" neoseriale, neobruitiste, aleatorico-improvizatorice ale generaţiei anterioare (a anilor 1950-60) mergând, în continuare, pe drumul lui Boulez sau Stockhausen (în experimentele sale artistice, de la sfârşitul anilor 1960). Este cazul lui Lachenmann, Ferneyhough (şi chiar, uneori, al lui Iancu Dumitrescu, la noi) dar şi a celor de la IRCAM sau Intercontemporaine.

În fine, o altă parte a acestei generaţii, născută din mişcările studenţeşti ale anilor 1968, au deschis drumul către epoca divertismentului, a culturii de masă, tendinţă preluată şi de la revoluţia culturală a lui Mao din China (1966) şi de la cea stalinistă din Rusia sovietică (1938). „Nu vă mai prefaceţi" era una dintre lozincile lor preferate. Nu vă mai prefaceţi că vă place Brahms, Bach, Beethoven,

https://biblioteca-digitala.ro

Stravinski, Schönberg etc. „Nu ne interesează anarhismul estetic de tip avangardă (Dada sau Cage) ci numai cel politic (trăiască Beatles-ii!)". De la Beatles la Elvis Presley şi apoi la Michael Jackson şi Madona nu a fost decât un pas. Tot ce se întâmplă acum, în epoca „nu vă mai prefaceţi", este marele drum deschis de ei (generaţia '68). Se vădeşte, în acest fel, faptul că fenomenul culturii elevate este accesibil doar unei foarte mici minorităţi. Pe vremea când cultura de altitudine era la modă, considerată a fi un lux necesar (întreţinută de biserică, monarhie, aristocraţie şi, apoi, de burghezie cât şi de intelectualitatea de stânga), foarte mulţi se prefăceau doar că o înţeleg. Ei bine, această prefăcătorie este în curs de dispariţie. Marea mulţime are nevoie doar de divertisment, de „pâine şi circ". Democratizarea culturii înalte (cât şi a religiei, cu tot poporul dus la biserică şi concerte) este doar o iluzie, o utopie. Partea frumoasă, a mişcării '68 (care a durat o vreme), ce nu se regăseşte la tinerii de acum, era contestarea societăţii de consum (moda hippy şi flower power).

După 1980, odată cu postmodernitatea oficializată, „duhul" avangărzii se retrage treptat din arena istoriei. Şi acest fapt se produce nu numai în România, ci pretutindeni în Occident (în lumea care a produs cultura de tip modernist, începând cu Renaşterea). Se naşte, aşadar, **zodia postmodernă**, sceptică, fără perspective (idealuri, speranţe) şi, în acelaşi timp, a fundamentalismelor religioase, fiecare crezând doar în adevărurile existente pe suprafaţa cortului sau (revenirea la tribalism). Postmodernismul îşi are şi aspectele sale pozitive, depinde cum este conceput. Mă refer la sinteza dintre arhaic şi modern, dintre european şi extraeuropean cât şi între natural şi cultural. În artă, asta înseamnă dobândirea unei viziuni planetare, de tip world music. Atraşi de seducţia postmodernismului nu sunt numai componenţii generaţiei 1980, care s-au identificat cu ea, dar şi cei ai perioadelor anterioare: 1970 şi 1960. Mulţi dintre aceştia au încetat, la un moment dat, să se prezinte ca avangardişti, schimbându-şi orientarea, considerându-se afiliaţi postmodernismului. A se vedea stilul neobizantin al lui Ştefan Niculescu, din ultima sa fază de creaţie. Se mai pot da o mulţime de alte exemple („schimbarea la faţă" din muzica lui Corneliu Cezar, apoi a lui Anatol Vieru etc.).

Atitudinea recuperatoare se pune în alţi termeni acum, în perioada postmodernă. Sunt recuperate stilurile, contextele culturale ale trecutului, într-un mixaj de factură **polistilistică**, în disputa cu abordarea de tip metastilistic.

Prin urmare, apare moda de tip RETRO, ce cultivă o estetică cu miza pe *impuritate* (uneori chiar kitsch), *compilaţie, eclectism*. Aşa se configurează neoromantismul, neoexpresionismul, noul lirism, neobarocul, neorenascentismul dar şi neoserialismul, neobruitismul etc., iar la noi, noul păşunism şi chiar noul proletcultism. Vorba lui Ştefan Niculescu, după 1980 se produce o fugă **înapoi** a istoriei şi nu înainte, ca în timpul avangărzilor. Se vorbeşte chiar, de prin 1990, de moartea avangărzii. Dacă avangarda oficializată a fost servită de 5 până la 7 generaţii de creatori de artă, este posibil ca, în mod simetric, marşul, triumful ariergărzii să se desfăşoare pe parcursul altor 5, 7 generaţii, deci, cel puţin, o sută de ani, de acum înainte. Şi, în felul acesta, cercul istoriei se va închide,

https://biblioteca-digitala.ro

urmând să se deschidă, ulterior. De asemenea, s-ar putea, ca în urma unei stări inflaţioniste, să se producă, foarte curând, o c a t a s t r o f ă ce va şterge toate urmele culturale precedente (inclusiv cele făcute de preclasici, clasici şi romantici). S-a mai întâmplat aşa ceva în istorie. Şi omenirea s-o ia, după aceea, de la capăt (de la faza preistoriei), sau, dintr-un anume punct istoric, părăsit cândva (poate chiar, de la ce au lăsat în urma lor ultimele avangărzi), către o altă direcţie. Orientarea postmodernă a dus la o **uriaşă confuzie axiologică**. Fiind o epocă cu **miză** aproape exclusivă **pe vizual**, muzica a ajuns să fie o anexă a feluritelor manifestări ale acestuia.

În ultimii 10 ani se zvoneşte chiar că asistăm la decesul culturii, **apocalipsa muzicii savante** (în formularea lui Liviu Dănceanu[1]), în timp ce cultura de masă, în repriza a 2-a sau a 3-a, ce vădeşte unitatea de atitudine, faţă de cultură, a doctrinei fasciste, cu cea comunistă, dar şi cu cea capitalist-consumatoristă, se află în plină ofensivă.

Să marcheze oare acest moment istoric, în plină erupţie a subculturii şi a spargerii tuturor graniţelor, zidurilor între cultura subterană, viscerală, vulgară, cum vrem să-i spunem, şi cea înaltă, **declinul** inevitabil al civilizaţiei europene (cu o vechime trimilenară) şi chiar a **omului rasei albe**? Oricum istoria (inclusiv a muzicii) se va rescrie de multe ori.

[1] Liviu Dănceanu – *Apocalipsa muzicii savante* – Editura Corgal Press, Bacău, 2009

https://biblioteca-digitala.ro

Pr. Stelian IONAŞCU

„MĂRGĂRITARUL ASCUNS ÎN ŢARINĂ...” SAU PASĂREA PHOENIX

Motto:
„Asemenea este împărăţia
cerurilor cu o comoară
ascunsă în ţarină pe care, găsind-
o un om, a ascuns-o,
şi de bucuria ei se duce şi vinde
tot ce are şi cumpără ţarina aceea.
Iarăşi este asemenea împărăţia
cerurilor cu un neguţător
care caută mărgăritare bune; şi
aflând un mărgăritar de mult preţ,
s-a dus, a vândut toate câte avea
şi l-a cumpărat”
(Matei XIII, 44-46)

După un conflict intens mediatizat în lumea muzicală, pe care Paul Constantinescu l-a avut cu Părintele I.D. Petrescu–Visarion, compozitorul a anunţat cu convingere că a distrus o partitură impresionantă, rod al colaborării celor doi: **Oratoriul de Paşti – Patimile Domnului**. În contextul unei polemici care viza paternitatea asupra oratoriului mai sus amintit, ne gândim ce dramă va fi trăit Paul Constantinescu în momentul în care a luat hotărârea „să ardă” o lucrare pentru care a depus toată energia şi priceperea sa artistică! Paul Constantinescu a rescris oratoriul, eliminând orice colaborare cu Părintele Petrescu.

Şi, cu toate acestea, - deşi toată presa de specialitate a perpetuat până astăzi această informaţie[1] şi cei mai apropiaţi prieteni ai compozitorului au afirmat

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967; Titus Moisescu, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1999; Stelian Ionaşcu, *Paul Constantinescu şi muzica psaltică românească,* EIBMBOR, Bucureşti, 2005; Octavian Lazăr Cosma, «Centenar Paul Constantinescu: De la „ferocitate şi stupiditate”...la „ostilitate tăcută”...», în: *Muzica,* nr. 3/2009 pp. 23-40.

https://biblioteca-digitala.ro

cu hotărâre că partitura primei versiuni a oratoriului a fost distrusă[1] - după mai bine de 60 de ani de la nefericitul conflict, **partitura a supravieţuit** scăpând ca Moise „în coşul cu papură"[2], găsindu-se în biblioteca UCMR. Este partitura originală, singura partitură generală în manuscris, aşa cum a fost cântată în 1946, cu George Enescu şi Constantin Silvestri la pupitru.

Este drept că în timp, anumite raze de lumină s-au răsfrânt asupra „misteriosului" manuscris:

- întregul text (libretul) a fost publicat într-o broşură prin grija părintelui I.D. Petrescu[3];
- între 2004-2005 s-au descoperit 5 coruri din această primă versiune, fără acompaniamentul orchestral[4];
- în 2004 a fost semnalată de către lect. univ. Sanda Hîrlav-Maistorovici „reapariţia" acestui oratoriu într-o publicaţie culturală „Axioma"[5], dar fără să aibă ecou în lumea muzicală.

După inventarierea Fondului special „Paul Constantinescu" la UCMR, această partitură a devenit cu adevărat „comoara" ascunsă până ieri în ţarină, de astăzi o capodopera renascută asemenea păsării Phoenix şi, relansată în circuitul muzicii româneşti şi universale. Mă simt onorat că domnul Octavian Lazăr Cosma - preşedintele UCMR - mi-a încredinţat în premiră partitura şi m-a îndemnat să fac o scurtă analiză comparată a celor două versiuni ale Oratoriului de Paşti.

[1] Ion Dumitrescu, *„Filele mele de calendar"*, în: *Muzica*, nr. 3/1996 pp. 107-112.

[2] Ieşirea II, 2.

[3] Paul Constantinescu şi Părintele I.D.Petrescu, *Patimile Domnului- Oratoriul, explicaţiuni şi textul cântat,* Tipografia Cărţilor bisericeşti, Bucureşti, 1946.

[4] Stelian Ionaşcu, *Paul Constantinescu...,* pp.154-166

[5] Sanda Hîrlav-Maistorovici, «Despre un manuscris „pierdut"... şi regăsit: Oratoriul de Paşti de Paul Constantinescu (I)» în : *Axioma*, nr.7 (52)-iulie 2004 şi «Idem» (II), în: *Axioma*, nr.8 (53)-august 2004.

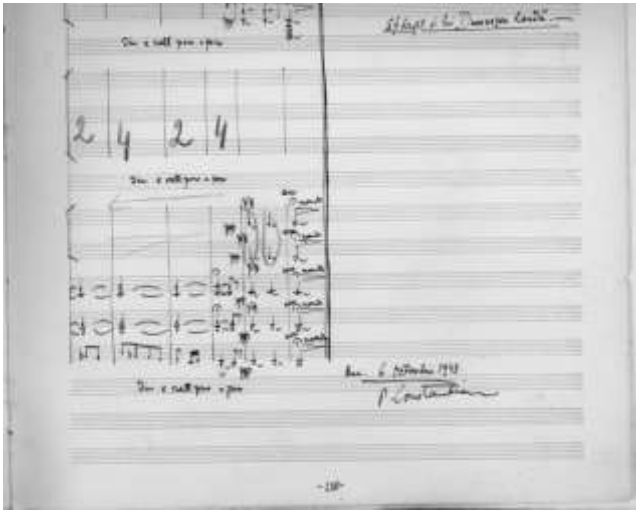
https://biblioteca-digitala.ro

Partitura generală a primei versiuni a Oratoriului de Paşti este un manuscris inventariat la UCMR într-un Fond special cu număr de inventar 540. Coperta propriu-zisă a manuscrisului conţine următorul titlu: „Patimile Domnului” (subliniat) iar dedesupt, „Oratoriu de Paşti, pe teme bizantine reconstituite şi traduse de Pr. I.D. Petrescu”. Mai jos, semnătura: „P. Constantinescu” şi anii: „1941-1943.” Această copertă este îmbrăcată cu o coală albă (colorată doar pe interior) pe care scrie în partea de sus „Patimile Domnului” (subliniat), iar în josul paginii, dreapta, semnează: „P. Constantinescu, 1943”. Partitura mai are încă o copertă falsă - o coală albă pe care nu mai este scris ceva; considerăm că este minima „ascunzătoare” de care s-a prevalat compozitorul în momentul în care şi-a propus „îngroparea” manuscrisului, anunţând lumea muzicală că l-a ars. Pe pagina de gardă reapare titlul, identic cu cel de pe copertă, cu un adaos în creion „...pe teme bisericeşti [*din sec. XIII*]”, făcut de însuşi compozitorul, iar în partea de jos, dreapta, semnătura: „P. Constantinescu, 1941-1943”. Tot pe această pagină apare un text scris cu albastru, jos, în partea stângă, oblic: **„Această partitură nu se mai poate executa.**

https://biblioteca-digitala.ro

Copierea, chiar fragmentarea, este interzisă"; semnează**: „P. Constantinescu"** şi data**: „20.VI.'948"**.[1] Ca o remarcă, linia „t"-ului de la „Constantinescu" şi sublinirea datei sunt apăsate, fapt ce trădează hotărârea, fermitatea şi, oarecum, patima în momentul exprimării respective. Această „sentinţă" poate dezarma pe oricine ar îndrăzni să dea pagina şi să parcurgă manuscrisul; Ne întrebăm, fireşte: În ce măsură cuvântul compozitorului trebuie respectat? Ce înseamnă „copierea"? Oare redarea unor exemple muzicale într-un studiu sau extragerea unor coruri şi interpretarea „fragmentară"? Ridică probleme de morală sau canonice a nu ţine seama de dorinţa compozitorului la mai bine de jumătate de veac de la declanşarea conflictului cu Pr. I.D. Petrescu?

Din perspectiva canoanelor bisericeşti, „jurisdicţia bisericească se **prescrie** după 30 de ani de neexercitare".[2] Putem interpreta că, prin termenul de „prescripţie" valabil 30 de ani, conflictul dintre cei doi s-a încheiat. De asemenea, prin decesul celor două personalităţi ale lumii muzicale româneşti, **reapariţia şi valorificarea** acestei lucrări, la care au colaborat, devine un prilej de împăcare.



[1] Între anii 1946-1948 putem spune că a „dospit" conflictul între Paul Constantinescu şi Părintele I.D. Petrescu; în 22.VI.1948, compozitorul scria ultima notă în partitura variantei a II-a a Oratoriului şi, cu două zile mai devreme, în 20.VI.1948, scria „sentinţa" prin care se dezicea de prima variantă; cu toate acestea, nu l-a „lăsat inima" să distrugă partitura.

[2] Canonul 17 de la Sinodul IV Ecumenic şi canonul 25 de la Sinodul Trulan în: Arhid. Prof. Dr. Ioan N. Floca, *Canoanele Bisericii Ortodoxe; Note şi comentarii*, Sibiu, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro

Considerăm că exprimarea compozitorului nu este irevocabilă şi nu are sentinţă de blestem. Prin anunţul că „a ars partitura şi ştimele", Paul Constantinescu **a dorit să stingă conflictul cu Părintele I.D.Petrescu, dar prin faptul că a păstrat totuşi partitura, compozitorul a lăsat pentru mai târziu, o portiţă deschisă pentru analiză şi chiar interpretare**. În definitiv este tot rodul muncii sale, de care s-a dezis formal şi forţat de împrejurări nefericite.

Cele două partiuri nu seamănă dar nici nu se deosebesc; fiind creaţia aceluiaşi compozitor, cele două variante ale Oratoriului de Paşti păstrează elemente comune cum ar fi: osatura Evangheliilor[1], corurile pe texte din Sfânta Scriptură alcătuite liber de compozitor[2], construcţii cu forme identice pentru cântări diferite (compară din fiecare variantă cântările: *Aliluia* şi *Prohodul*), dar şi elemente distincte, rezultate din deosebirea cântărilor şi din prezenţa celei de a 4-a părţi în varianta a 2-a, Învierea Domnului.

Vom stabili de la început deosebirile esenţiale dintre cele două variante, asemănările fiind identificate în tabelul care prezintă paralel, conţinutul celor două partituri:

- cele două variante au titluri diferite: 1. „Patimile Domnului- Oratoriu de Paşti pe teme bizantine..." şi, 2. „Patimile şi Învierea Domnului – Oratoriu bizantin de Paşti";
- compozitorul elimină în varianta a 2-a 28 de cântări „reconstituite şi traduse de Pr.I.D.Petrescu"[3] şi le înlocuieşte cu alte cântări bisericeşti aflate în practica de strană a Bisericii ;
- varianta a 2-a nu se opreşte la Îngroparea Domnului ci, continuă cu Învierea, încheind triumfător cu troparul „Hristos a înviat";
- dacă părţile I şi a III-a pot fi privite în oglindă, fiind construite după acelaşi calapod, partea a II-a este mai dezvoltată în var.1, compozitorul eliminând o parte din pasajele din Evanghelie şi, de asemenea, nu propune cântări similare, care să le înlocuiască pe cele traduse de Părintele Petrescu.

---

[1] „Proporţia recitativului evanghelistului este destul de mare, fiind elementul constant al Oratoriului, pe care Paul Constantinescu l-a preluat integral din prima variantă, mai ales că finalizarea lui a fost foarte rapidă... (cf. Ion Dumitrescu. *art.cit*, p.111, Paul Constantinescu «a ars partitura», probabil în luna octombrie 1947, după nunta lui Ion Dumitrescu; varianta a II-a a Oratoriuluia fost terminată în reducţie pentru soli, cor şi pian la 24 aprilie 1948, iar ca partitură generală la 22 iunie acelaşi an). O lucrare de aşa anvergură – 221 de pagini de orchestră – nu putea fi terminată într-o jumătate de an, dacă nu păstra ceea ce îi aparţinea întru totul compozitorului din prima variantă" - Stelian Ionaşcu, *Paul Constantinescu...,* p.171.

[2] „Nu cumva sunt eu?", „Bucură-te, Împărate al iudeilor", „Să se răstignească", „Pe Varava".

[3] *Se adună acum*(cor), *Astăzi luda*(arie solo bariton), *luda cel fără de lege*(cor), *luda sluga şi viclean*(arie solo alto), *luda vânzătorul*(cor), *Cu adevărat*(cor), *Nimeni, o credincioşilor*(cor), *Aliluia*(cor), *Boierii popoarelor*(solo bass), *Alergat-a grăind*(cor), *La cina Ta, Hristoase*(cor), *Astăzi luda lasă pe dascălul*(cor), *Iubire de fraţi*(cor), *Astăzi priveghează luda*(duet alto-bass), *De trei ori tăgăduindu-te Petru*(cor), *Spuneţi călcătorilor de lege*(cor), *Pus-au treizeci de arginţi*(cor), *Cel ce se îmbracă*(cor), *Pentru binele care ai făcut*(monodie acompaniată de cor şi orchestră), *Acestea zice Domnul*(cor), *Dezbrăcatu-l-au*(cor), *Doamne, care ai primit*(arie bariton solo), *Pe tâlharul*(cor), *Văzându-te răstignit*(cor şi solo alto), *Două şi rele*(cor şi bass solo), *Pe lemn văzându-te răstignit*(cor), *Fiul Meu*(alto solo), *În mormânt Viaţă*(cor).

https://biblioteca-digitala.ro

Varianta I a Oratoriului de Paşti	Varianta a II-a a Oratoriului de Paşti
Patimile Domnului Oratoriu de Paşti pe teme bizantine [din sec. XIII] reconstituite şi traduse de Pr. I. D. Petrescu	Patimile şi Învierea Domnului Oratoriu bizantin de Paşti
Semnătura: P. Constantinescu 1941 - 1943	Semnătura: P. Constantinescu 1948
Partea I	
p.1 **debut orchestral**	p.1 **debut orchestral**
IDENTIC Diferenţe în măsurile 8-10; deasemenea între m.13-17 apare o temă în var.1, lipsă în var.2 Ex.1 	
p.12 Cor: ***Se adună acum***, [melodie sec. XIII, mod.2]	p. 9 Cor: ***Aliluia***, gl. 8. [Luni la începutul Utreniei]
DIFERIT Identic substrat orchestral 4 măsuri	
p. 17 Evanghelia Luca XXII, 1-6	p. 24 Evanghelia Luca XXII, 1-6 [Joi la Utrenie]
IDENTIC	
p. 20 Arie. Bariton: ***Astăzi luda*** [melodie sec. XIII, mod.8]	p. 27 Bariton solo: ***Cămara Ta, Mântuitorul meu*** [Luminânda gl. 8, Luni la Utrenie]

https://biblioteca-digitala.ro

DIFERIT
Identic cap tematic orchestral

p.33 Evanghelia Luca XXII, 7,8,13-21 | p.31 Evanghelia Luca XXII, 7,8,13-21

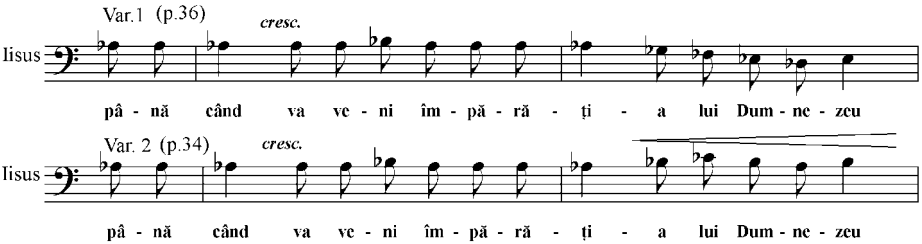
IDENTIC
Diferenţe:

- distribuirea textului pe aceeaşi muzică

Ex.2

- modificări melodice:[1]

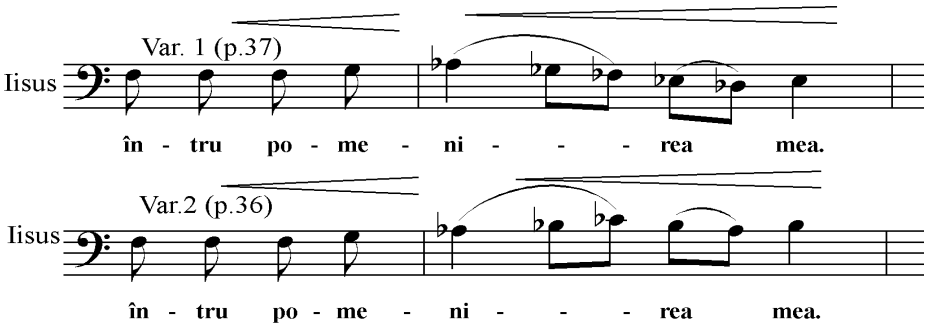
Ex.3


Var.1 (p.36)
cresc.
Iisus
pâ - nă când va ve - ni îm - pă - ră - ţi - a lui Dum - ne - zeu
Var. 2 (p.34)
cresc.
Iisus
pâ - nă când va ve - ni îm - pă - ră - ţi - a lui Dum - ne - zeu

Ex.4

[1] Modificările melodice din recitativul liturgic se explică prin acuzaţia Părintelui că Paul Constantinescu „a utilizat aidoma cadenţele din recitativele liturgice pe care eu le cânt în biserica Sf. Visarion...” (vezi „Scrisorile”, în: Stelian Ionaşcu, *Paul Constantinescu*..., pp.374-381).

https://biblioteca-digitala.ro



Ex.5

p.40 Cor: ***Nu cumva sunt eu?***	p.37 Cor: ***Nu cumva sunt eu?***
IDENTIC	
În var.2 compozitorul face o însemnare în josul paginii, cu referire la modul de interpretare al corului.	
p.43 Cor: ***Iuda cel fără de lege*** [melodie din sec. XIII, mod 2]	p.40 Cor: ***Ospătând la cină*** [Sedelna gl.7. Slujba Patimilor]
DIFERIT	
p.48 Evanghelia Matei XXVI, 36-39	p.48 Evanghelia Matei XXVI, 36-39
IDENTIC	
p.52 Arie.Alto: ***Iuda sluga şi vicleanul*** [melodie din sec. XIII, mod 2]	p.46 Alto solo: ***Temându-ne, fraţilor*** [Luni seara – La Stihoavnă, gl.8, stih. 1]
DIFERIT	
p. 61 Evanghelia Matei XXVI, 40-42	p. 49 Evanghelia Matei XXVI, 40-42

https://biblioteca-digitala.ro

IDENTIC

- diferenţe melodice:

Ex.6

p.64 Cor: ***Iuda vânzătorul*** [melodie din sec. XIII, mod 2]	p.52 Cor**:** ***Iată Mirele***[Troparul gl.8 – Luni la Utrenie]

DIFERIT

p.67 Evanghelia Matei XXVI, 43-46 + Cor: ***Cu adevărat*** [melodie din sec. XIII, mod 6] p.77 Evanghelia Matei XXVI, 47-49	p.54 Evanghelia Matei XXVI, 43-49 **Identic recitativul evanghelistului** **Lipsă Cor!**
p.80 Cor: ***Nimeni, o, credincioşilor*** [melodie din sec. XIII, mod 8]	p.61 Cor: ***Nimenea să nu fie neîmpărtăşit*** [La stihoavnă, stihirile gl. 8, stih. 4 – Joi la Utrenie]

DIFERIT

Partea a II-a

p.89 Cor**:** ***Aliluia*** [melodie din sec. XVII, mod. 8] Construcţie asemănătoare cu *Aliluia* din partea I, var. a II-a	p.74 Orchestră

DIFERIT

p.105 Evanghelia Ioan XIII, 31,32,34-35	p.75 Evanghelia Ioan XIII, 31,32,34-35

IDENTIC

Mici diferenţe de text: „s-a slăvit” (var.1), „s-a proslăvit” (var.2)

p.107 Cor: Antifonul I - ***Boierii popoarelor*** [melodie din sec. XIII, mod. 8]	p.77 Cor şi bass solo: ***Boierii popoarelor*** [Slujba Patimilor-Antifonul I, stih. 1,2, gl.8]

DIFERIT

Aceeaşi cântare, melodii diferite

https://biblioteca-digitala.ro

p.108 Evanghelia Ioan XIV, 1,6 Cor: Antifonul II: ***Alergat-a grăind, Iuda*** [melodie sec.XIII, mod.6] p.113. Evanghelia Ioan XIV, 12,13 Cor: Antifonul III – ***La cina Ta, Hristoase*** [melodie sec.XIII, mod.2]	**Lipsă**
DIFERIT	
p.122 Evanghelia Ioan XVIII, 12-14	p.80 Evanghelia Ioan XVIII, 12-14
IDENTIC	
p.123 Cor: Antifonul IV- ***Astăzi Iuda lasă pre dascălul*** [melodie sec.XIII, mod.5] Construcţie asemănătoare **cu *Astăzi s-a spânzurat pe lemn*,** Cor din partea a III-a, var. a II-a (p.134).	p.81 Cor: ***Adună-se acum soborul*** [La laude-stih.1, gl.2, Joi dimineaţa]
DIFERIT	
p.128 Evanghelia Ioan XIV, 15,21 Cor: Antifonul V– ***Iubire de fraţi să avem*** [melodie sec.XIII, mod.1] p. 132 Evanghelie Ioan XIV, 27 Cor: Antifonul VI - ***Astăzi priveghează Iuda*** [melodie sec.XIII, mod.7, varis]	**Lipsă**
DIFERIT	
p.135 Evanghelia Matei XXVI, 57-58; 69-75	p.89 Evanghelia Matei XXVI, 57-58; 69-75
IDENTIC	
p.142 Cor: Antifonul VII – ***De trei ori tăgăduindu-te Petru*** [melodie sec.XIII, mod.8]	p.97 Cor: ***De trei ori tăgăduindu-te Petru*** [Slujba Patimilor- Antifon VII, stih.2, gl.8]
DIFERIT Aceeaşi cântare, melodii diferite	
p.143 Evanghelia Ioan XV, 5 Cor: Antifonul VIII – ***Spuneţi călcătorilor de lege*** [melodie sec.XIII, mod.6] p. 148 Evanghelia Ioan XV, 10 Cor: Antifonul IX ***- Pus-au treizeci de arginţi*** [melodie sec.XIII, mod.3]	**Lipsă**

https://biblioteca-digitala.ro

DIFERIT	
p.151 Evanghelia Ioan XVIII, 28-36	p.99 Evanghelia Ioan XVIII, 28-36
IDENTIC	
Mici diferenţe de text: „făcător de rău” (var.1), „făcător de rele” (var.2)	
p.160 Cor: Antifonul X - ***Cel ce se îmbracă cu lumina*** [melodie sec.XIII, mod.6]	p.108 Cor: ***O, dumnezeiescul*** [Condac gl. IV- de la Învierea Domnului- cântarea a 9-a, stih.2]
DIFERIT	
p.164 Evanghelia Ioan XV, 17-18 Cor: Antifonul XI – ***Pentru binele care ai făcut*** [melodie sec.XIII, mod.6] p. 169 Evanghelia Ioan XVII, 1,4,5 Cor: Antifonul XII - ***Acestea zice Domnul*** [melodie sec.XIII, mod.8]	**Lipsă**
p.174 Evanghelia Matei XXVII, 15-17; 21,22	p.111 Evanghelia Matei XXVII, 15-17; 21,22
IDENTIC	
Partea a III-a	
p.185 Evanghelia Marcu XV, 16-19	p.122 Evanghelia Marcu XV, 16-19
IDENTIC	
Ex. 7	
p. 190 Cor: ***Dezbrăcatu-L-au de haina Sa*** [melodie sec.XIII, mod.6]	p.127 Cor: ***Dezbrăcatu-M-au pe Mine*** [Slujba patimilor-Stihira gl.6(Sinaxar)]
DIFERIT	
Aceeaşi cântare, melodii diferite	
p.192 Evanghelia Marcu XV,20,27	p.132 Evanghelia Marcu XV,20,27
IDENTIC	
p.193 Cor: Arie (bariton solo) ***Doamne, care ai primit*** [melodie sec.XIII, mod.8]	p.134 Cor: ***Astăzi s-a spânzurat pre lemn*** [Slujba patimilor–Antifonul 15, Stih.1, gl.6]

https://biblioteca-digitala.ro

DIFERIT	
p.194 Evanghelia Luca XXIII, 39-43	p.143 Evanghelia Luca XXIII, 39-43
IDENTIC	
p.197 Cor: ***Pre tâlharul*** [melodie sec.XIII, mod.3]	p.146 Cor: ***Întru o zi*** [Luminânda – Slujba patimilor (sinaxarul), gl.3]
DIFERIT Aceeaşi cântare, melodii diferite, topica textului inversată	
p.198 Evanghelia Ioan XIX, 25,26	p.146 Evanghelia Ioan XIX, 25,26
IDENTIC	
p.199 Cor şi solo Alto: ***Văzându-te răstignit Hristoase*** [melodie sec.XIII, mod.6]	p.148 Cor şi Alto solo: ***Pre lemn răstignit văzându-te*** [Slujba patimilor-Stihira a 5-a, gl.2 (Sinaxar)]
DIFERIT	
p.200 Evanghelia Matei XXVII, 45-48	p.152 Evanghelia Matei XXVII, 45-48
IDENTIC	
p.205 Interludiu orchestral Evanghelia Luca XXIII,45,46	p.153 Interludiu orchestral Evanghelia Luca XXIII,45,46
IDENTIC	
p.210 Bass solo şi cor: ***Două şi rele a făcut*** [melodie sec.XIII, mod.3]	p.161 Cor: ***Răscumpăra-tu-ne-ai pre noi*** [Sedealna-podobie-Slujba patimilor, gl.4 (cromatizat)]
DIFERIT	
p.213 Evanghelia Marcu XV, 43,45	p.163 Evanghelia Marcu XV, 43,45
IDENTIC	
p.215 Cor şi Alto solo ***Pre lemn văzându-te răstignit*** [melodie sec.XIII, mod.2]	**Lipsă**
DIFERIT	
p.218 Evanghelia Ioan XIX, 39-42	p.164 Evanghelia Ioan XIX, 39-42
IDENTIC	
p.224 Cor-Prohodul: ***În mormânt viaţă*** [melodie sec.XVII, mod.5-manuscris din timpul lui Brâncoveanu]	p.170 Cor-Prohodul: ***În mormânt viaţă*** [melodia compilată după Musicescu, Filotei, Nifon Ploieşteanul şi Macarie]
DIFERIT Aceeaşi cântare, aceeaşi structură formală, substart orchestral asemănător, melodii diferite	

https://biblioteca-digitala.ro

p.235 Sfârşit şi lui Dumnezeu laudă Buc. 6 octombrie 1943 Semnătura: P. Constantinescu	↓
Partea a IV-a	
Lipsă	p.185 Orchestră Evanghelia Marcu XVI, 1-4 p.188 Cor: ***Plângerea mironosiţelor*** [cum se obicinuieşte la Ierusalim. Se cântă în Vinerea patimilor după Vecernie-gl.8] p.196 Evanghelia Marcu XVI, 5-7 [Dumincă la Utrenie] p.199 Cor: ***Hristos a înviat***, gl.2
	p.220 semnătura: P. Constantinescu Bucureşti, 22.VI.1948

Este greu să anticipăm evenimentele ce vor urma în legătură cu această partitură scoasă din nou la lumină. Creaţia religioasă a compozitorului Paul Constantinescu a devenit un izvor nesecat de cercetare, atât în lumea muzicală laică cât şi în cea eclesiastică; această nouă descoperire va atrage atenţia muzicienilor, vor urma aprecieri şi critici. Partitura îşi va recăpăta viaţa în momentul interpretării. În condiţiile în care această primă versiune a Oratoriului de Paşti se va cânta, ar fi de dorit ca reprezentaţia să fie o sărbătoare, un regal de muzică bisericească şi nu un măr al discordiei care să antreneze tabere şi părţi beligerante, care să dezvolte noi discuţii asupra paternităţii, a „superiorităţii" uneia dintre variante, sau alte teme polemice sterile.

https://biblioteca-digitala.ro

Ion PISO

STUDII DE HERMENEUTICĂ MUZICALĂ (IV)

§ 10. Spectacolul ca… obstacol

De ce *„marea reformă”* în teatrul liric n-a adus renaşterea[1]

Moto: „*L'homme actuel ne choisit plus: il accepte passivement tout ce qui lui permet d'oublier qu'il est homme*” (J.-L. Chalumeau).

I

În această ultimă secţiune, a patra a studiului de hermeneutică muzicală, ce poate fi considerată ca un postambul, voi folosi prilejul ca, împreună cu cititorul, să ajungem la câteva concluzii. Ar fi însă prezumţios să credem că în felul acesta a fost încheiat turul de orizont al întregii problematici şi toate aspectele, pentru care teatru liric a ajuns în situaţia actuală, au fost epuizate. Procesul *catabazic* ce caracterizează modul inaugurat de „marea reformă” în interpretarea capodoperelor lirice, datorită faptului că tendinţa spiritului „avangardist” este îndreptată în exclusivitate ***în jos***, cu precădere în mlaştinile trivialităţii, se prelungeşte într-un viitor încă plin de surprize, până în momentul în care, intuind marile pericole ce ne ameninţă direct *fibra existenţială*, „ne vom lua pe seamă”.

*

În intenţia de a nu crea impresia că aceste concluzii sunt rezultatul unor păreri mai mult sau mai puţin subiective, rupte de realitate şi fabricate în mod artificial, voi reveni de câte ori va fi nevoie asupra cazurilor „exemplare” expuse în capitolele precedente, cazuri pe care le-am cules dintr-un număr deloc uşor de epuizat. Ele pun la îndemână celui ce nu doreşte să nesocotească partitura când vrea să înţeleagă muzica, tot atâtea elemente pentru aprecierea gradului de derapaj faţă de aceasta, derapaj ce m-a determinat să consider majoritatea

[1] Titlul acestui capitol nu este un afront sau ironie cu adresă, ci o etapă a „dezvoltării” teatrului liric.

https://biblioteca-digitala.ro

copleşitoare a înscenărilor „revoluţionare” de operă ca o **reală piedică, un hiat, între marile creaţii lirice şi publicul spectator.**

Spectacolul „modern” de operă, contrazicând scopul pentru care a luat fiinţă, acela de a da viaţă partiturii muzicale, este falimentul unei întreprinderi extrem de costisitoare din punct de vedere financiar care, mobilizând pe scenă în fiecare seară câteva sute de oameni, în loc să uşureze receptarea şi înţelegerea muzicii, o anulează. Spun înţelegerea muzicii, deoarece nu trebuie să uităm că există muzică pe care **nu** e destul s-o g u ş t i pentru a te împărtăşi din valorile ei, ci trebuie s-o ş i î n ţ e l e g i [1]. Ori aşa zisa revoluţie, marcată prin implicarea *noilor veniţi* care ar fi trebuit să salveze teatrul de operă, schimbându-i soarta în bine, ne aruncă în plină e n t r o p i e ce asigură totala derută a receptivităţii (aşa cum va convinge şi exemplul recentei producţii „Turandot” de la Essen, Germania).

*

Trăim în lumea paradoxurilor, unul mai „ingenios” decât altul. La prima vedere ele pot apărea „interesante”, ba pentru unii chiar savuroase, cât timp se petrec *in vitro*, în lumea *softului* cum am spune azi, adică numai pe ecran, ori pe scenă. Interesante şi savuroase, cât timp nu ating direct şi imediat integritatea fizică a celor ce-şi hrănesc mintea şi sufletul cu aceste paradoxuri, şi nu aduc vreun prejudiciu imediat tihnei traiului lor pe care ei îl vor cât mai ferit de ori ce paradox! Cu timpul însă - fructele au început să cadă mature în inima şi mintea noastră - ne vom trezi cu toţii înveninaţi iremediabil în substanţa noastră intimă, când ori ce şansă de dezintoxicare se va dovedi ineficientă. Spun acest lucru, gândindu-mă la pericolul ce ameninţă o societatea în care c o n ş t i i n ţ a rămâne mult în urma posibilităţilor pe care progresul (tehnic) i le pune la îndemână.

A. Toffler în „Şocul viitorului” afirmă: „*Viitorul vine prea repede peste noi*”. Astăzi am ajuns stăpâni pe *prea multe,* de care nu suntem în stare să mai răspundem. În realitate aceste *posibilităţi* ne stăpânesc - dispun de noi, nu noi de ele - iar cele mai multe se întorc împotriva noastră pe termen mediu şi lung. Creierul e pe cale să ne scape de sub control, şi nu cutez să-mi imaginez cum va arăta civilizaţia într-o asemenea hipostază generalizată.

Deşi, după cum susţine filosoful Karl Jaspers, „*cultura este o formă de viaţă care se bazează pe disciplina gândirii şi se exercită în domeniul unei cunoaşteri în care domneşte ordinea*”, astăzi întreg spectrul culturii e atras irezistibil pe o asemenea orbită a entropiei, iar arta nu ezită să participe activ la instaurarea haosului, haos despre care ne-am întreţinut pe larg în capitolele anterioare (îndeosebi capitolul 7).

[1] În Remarques sur « Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny » Brecht afirmă că opera trebuie transformată "*d'un instrument de* ***jouissance*** *en instrument pédagogique*".

https://biblioteca-digitala.ro

II

Moto: „*Înţelesul muzicii moare de neînţelegerea oamenilor*"
(parafrază după V. Pârvan)

Fidele jocului de-a „fantazia artistică" şi încurajate de lipsa unei minime responsabilităţi, nu zic culturale, dar cel puţin din punctul de vedere al deontologiei unei profesiuni călcată în picioare de aşii artei moderne, spectacolele de „avangardă" pervertesc fundamental esenţa şi sensul capodoperelor creaţiei teatrului liric universal. Ce poate însemna altceva decât s p u l b e r a r e a muzicii atunci când realizatorul spectacolului vâsleşte împotriva ei - i se opune? De dragul unor intenţii evident extra muzicale - ce nu ţin deloc de lumea artei, ci de dorinţa exacerbată a *profilării celor… fără profil*[1] - publicului spectator îi e dat să aibă un destin „eroic", atunci când reuşeşte, măcar pentru o clipă, să fie atent la muzică într-un asemenea spectacol, pentru că - aşa cum arătam cu altă ocazie - spectatorul nu poate face nici o asociaţie sau legătură între ce aude şi ce vede. Franco Zeffirelli într-un interviu al revistei *Duponchelle*, 1990, la p. 73, şi intitulat „Mai întâi regizorul", vorbind despre nepotrivirea dintre rezultatul obţinut şi impresionanta „maşinărie" teatrală pusă în lucrare, afirmă, menajându-şi, plin de condescendenţă, confraţii, că în asemenea cazuri nu este vorba decât de construcţii adesea … minunate, realizate însă pe un principiu f a l s [2]. Ori, ce poate fi mai fals decât să pui în scenă, să regizezi, contra muzicii? În serialul apărut în revista „Muzica" din 2006-2007, precum şi în capitolele anterioare ale acestui studiu de hermeneutică am exemplificat copios, prin cazuri elocvente, cum nesocotirea muzicii este constanta regiei moderne şi postmoderne. Să ne amintim de „Rigoletto" de la „Magio Musicale Fiorentino", în care capriciul regizorului aduce în scenă, la curtea Ducelui de Mantova, pe Hitler, Stalin, Mao[3], sau de „Norma" lui Lavelli, în care Montserrat Caballé, în calitate de preoteasă druidă, trebuie să cânte „Casta Diva" cocoţată pe capota unui camion etc. etc.[4]

Capodoperele muzicii lirice şi-au câştigat pe parcursul timpului privilegiul de a fi considerate „t r a n s p e r s o n a l e ", ceea ce înseamnă că ele ar trebui

[1] A fost destul ca critica muzicală să vorbească de „*Traviata" lui Zeffirelli* sau de *„Salomea" lui Wieland Wagner*, pentru ca toată r e g i z o r i m e a să se împăuneze cu o sintagmă asemănătoare: „*Lucia"* lui *X* sau „*Boema"* lui *Y* .

[2] „*qu'il s'agit là (…) de merveilleuses constructions élaborées sur un principe faux.*"(spune textual Zeffirelli).

[3] Muzica nu constrânge imaginaţia ci îi lasă libertate până în momentul în care aceasta, pierzând ori ce legătură, ia câmpii.

[4] Iată, cuvânt cu cuvânt răspunsul d-lui Lavelli, într-un interviu, la întrebarea, „*Abordaţi la fel teatrul şi opera?": Da, la fel […] faptul că există o partitură nu schimbă cu nimic baza muncii mele.* ***Marile o p ţ i u n i le-am luat deja înainte.***"!!!

https://biblioteca-digitala.ro

ferite de agresiunea îndreptată, intenţionat sau nu, întru alterarea şi vicierea structurii, a sensului şi a dimensiunii umane a acestora.

III

Moto: „*Neputincioşilor nu le este teamă să nimicească*" (G. Thibon).

Aş dori – cu încuviinţarea cititorului – să introduc aici, în discuţia noastră, o nuanţă pe care o consider nu lipsită de importanţă, motiv pentru care nu cred că se poate trece uşor cu vederea, deşi ar putea apărea nepotrivită faţă de cursul vremii. Este vorba de meseria noastră în care interpretul este confruntat cu marile modele ale culturii (europene), modele ce se regăsesc în mai toate capodoperele muzicii lirice. Unul din atributele panaş, care subliniază eminenţa artistului contemporan, este acela al *a u t e n t i c u l u i* . Când critica a proclamat un artist drept autentic în sinceritatea lui, este „*non plus ultra*", nu mai e nimic de adăugat.

Fiecare făptură e aşa cum este ea, ori ce individ este autentic şi se „complace" în a fi el însuşi. Din punct de vedere al artei interpretative, însă, nu înseamnă că autenticitatea proprie a artistului o acoperă pe aceea a rolului pe care-l întruchipează. Interpretul trebuie să-şi sacrifice, mai bine zis să-şi lărgească, să-şi îmbogăţească prin cultură identitatea proprie, pentru a o putea primi pe aceea a personajului. Prin urmare, ar fi foarte posibil ca mult clamata autenticitate cu care este gratificat un artist să nu prea aibă rost şi sens în acest „joc", ba chiar să devină un atribut derutant. Nu fără temei Mircea Eliade dă glas, la începutul „Solilocviilor", unei intuiţii surprinzătoare pentru un tânăr ce se pregătea să calce de-a curmezişul atmosfera epocii, în elanul său, afirmând totuşi: „*Sinceritatea e adesea alături de adevăr, sau împotriva lui*."

Pe de altă parte toţi suntem autentici, după cum spuneam mai sus, dar nu toţi suntem a d e v ă r a ţ i . A fi om adevărat nu-i este dat ori cui, pentru că el trăieşte nu numai prin ADN, ci în funcţie de ceva ce se află mai *s u s* de el. Doar conştiinţa îi deschide drum omului pentru a se depăşi; ori pentru a fi şi a rămâne aşa cum eşti, autentic, conştiinţa nu se amestecă.

Revenind la artistul interpret[1], specificul meseriei sale este de a fi confruntat adesea cu alte identităţi, dintre care cea mai dificilă este aceea a

[1] Este ştiut că publicul spectator nu merge la teatru pentru a-l întâlni pe scenă pe *Popescu*, „cel de pe stradă", d e g h i z a t în Werther (iau anume acest exemplu care într-un sens e mai puţin eroic), ci vrea să-l vadă chiar pe Werther al lui Goethe-Massenet, pentru care la timpul său nu puţini şi-au zburat creierii. Ori acest miracol se va întâmpla doar când, depăşită autenticitatea proprie, conştiinţa artistică a actorului *Popescu* va sări pe o nouă orbită, aceea a personajului-erou. Altfel publicul va avea „şansa" întâlnirii şi în alte roluri mereu cu acelaşi *Popescu*, aidoma cum în sărbătorile de iarnă micul Vasilică va fi dezamăgit, recunoscându-l, sub barba şi mustăţile de vată, pe vecinul ce locuieşte peste drum de casa lor, pe care părinţii l-au rugat să „facă" pe Moş Crăciun.

https://biblioteca-digitala.ro

eroului, *tipul* care întruchipează modelul[1] (deşi astăzi fiecare se vrea modelul său propriu, chiar înainte, sau mai ales înainte de a-şi fi găsit identitatea).

Eroul este modelul, în carne şi oase, nu abstracţia lui: cel care atras de ispite, sau bântuit de vicisitudini până la tragic, nu-şi lichidează substanţa, cea de om a d e v ă r a t . Pentru ca eroul să devină *un tip uman,* s-a lucrat mult de-a lungul timpurilor, iar rezultatul constituie ceea ce numim Cultură cu C mare. Despre erou, Emerson spune un lucru notabil: „*The hero is he who is immovably centred*".

În momente de adevărată luciditate, spectatorul visează la ceva mai mult decât este. De aceea, după căderea cortinei, tulburat duce cu sine imaginea eroului, ca un reflex al visului propriu. Asta numai dacă artistul interpret nu s-a dezis. Devenind convingător, el a devenit adevărat pentru spectator !

Mai ales întruchiparea unui erou cere din partea interpretului să-şi depăşească „autenticitatea", să nu mai fie el, pentru că altfel nu va putea fi, sau deveni, un adevărat „*alter ego*" al personajului-erou căruia îi dă viaţă. La această ipostază poţi accede numai printr-o intensă şi concentrată muncă asupra propriei autenticităţi, muncă prin care vei fi „fecundat" de modelul cristalizat în substanţa muzicii ce prinde astfel viaţă în conştiinţa ta.

H. Delacroix[2] consideră muzicianul un analist profund al sentimentului, logica muzicală fiind expresia cea mai apropiată de viaţa afectivă pură, fiindcă, prin realizările sale, acesta redă mişcarea subtilă a sufletului. Iată de ce noua identitate, cea a personajului, este asumată, prin intrarea în pielea personajului, sau cum afirma marele actor Mounet-Sully, *să faci să pătrundă în tine acest personaj, să te laşi bântuit de el*. Atunci gradul de adrenalină se implică plenar în procesul interpretării, iar spectatorii, nu se mai întâlnesc cu identitatea ta ci cu cea a personajului, aşa cum spunea Sarah Bernhardt: *de câte ori creez un rol, personajul se prezintă în faţa mea; dar acesta nu este decât viziunea materializată din care se degajează brusc sufletul ce trebuie să domine personajul*.

Mă întreb acum, cum este posibilă o asemenea parodie, ca Montserrat Caballé[3] să fie obligată de regizor să se identifice cu marea preoteasă a templului druid, atunci când, în loc să urce treptele templului pentru a implora zeii, regizorul îi pretinde să se suie pe capota unui camion? Unde s-a ajuns cu „interpretarea"? Ce va mai putea înţelege şi duce în sufletul său spectatorul, după căderea cortinei?

[1] Dacă azi putem trăi fără modele, fără modele mari, în epocile trecute, din care s-au inspirat compozitorii clasici, a funcţionat ca model *eroul*.
[2] Henri Delacroix: „Psychologie de l'art – Essai sur l'activité artistique", Paris, Alcan 1927.
[3] Până la urmă marea cântăreaţă a refuzat să colaboreze cu respectivul regizor.

https://biblioteca-digitala.ro

IV

Moto: „*Le vice est devenu une science exacte*" (M. Proust).

Proliferarea derutantă a *i n d e p e n d e n ţ e i* faţă de partitură este urmarea unei incorigibile lipse de muzicalitate ce a instituţionalizat n e p r i c e p e r e a . Ea are ca temelie marea cucerire pe care a introdus-o regizorimea revoluţionară, prin abolirea ori cărei legături între *fondul* muzical şi *forma* interpretării, legătură esenţială pentru viaţa unei capodopere. Şi apoi, vă întreb: oare în acest nou mod de a concepe arta interpretării, s-ar mai putea identifica şi deosebi stilurile?

Astfel, la „bursa" diletantismului se licitează gradul de înstrăinare faţă de opera ce urmează a fi interpretată. Şi această alarmantă „inocenţă" muzicală, care în cel mai fericit caz face ca partitura să nu fie nici măcar *atinsă* de interpretare, nu e singura *realizare* a „revoluţionarului" din lumea teatrului liric. La adăpostul opacităţii muzicale această nouă regizorime foloseşte creaţiile de operă, cu predilecţie capodopere, ca pretext pentru defularea propriilor complexe provocate de febra erotismului cu implicaţii de cea mai joasă şi primitivă factură.

În această privinţă mai toate înscenările actuale stau mărturie, însă cazul recent, din care se vede că trendul e ascendent, îmi pare de-a dreptul exemplar prin felul în care se *asezonează* fondul cu forma. Combinat cu episoade macabre, el atinge paroxismul. Este vorba, după cum spuneam mai sus, de producţia operei „Turandot"[1] de G. Puccini în stagiunea 2007-2008, pe scena „Aalto-Oper" din Essen, ansamblu gratificat de critica muzicală cu premiul pentru cel mai bun teatru liric din Germania. În cele ce urmează nu voi face o analiză muzicală, deşi geniul puccinian atinge în această ultimă creaţie o etapă superioară, demnă de pus în lumină şi analizată, etapă despre care însuşi autorul ei spune: „*Tot ce am compus până în prezent mi se pare o simplă glumă pe lângă muzica ce o scriu în momentul de faţă"* (vezi capitol „Caracterul şi diferenţa specifică a limbajului operei", „Muzica" nr. 1/2009), - într-atât această înscenare nesocoteşte partitura pe întreg parcursul spectacolului. Iată de ce comentariile mele se vor limita doar la compararea respectivei regii cu textul literal.

Libretul operei „Turandot" reprezintă dramatizarea unui model exemplar de basm[2], cu conotaţii i d e a l e în ceea ce priveşte atât caracterele eroilor principali cât şi mesajul general pe care-l transmite spectatorului, mesaj ce pune

[1] Cam în aceeaşi perioadă, cu 15 ani mai devreme, în 1911 la Berlin, a avut loc premiera omonimă, de Ferruccio Busoni, inspirată tot de piesa: commedia dell'arte - „Turandot" a veneţianului Carlo Gozzi (1720-1806), care la rândul său preia subiectul din folclorul chinezesc.

[2] Basmul, păstrat de folclorul multimilenar reprezintă tezaurizarea unei părţi din imemoriala tradiţie spirituală a umanităţii, în care eroul, pentru a putea învinge principiul negativ - răul, este supus unor probe a căror absolvire îi purifică fiinţa, singura ipostază ce aduce victoria principiului suprem: iubirea.

https://biblioteca-digitala.ro

în prim plan forţa de t r a n s f i g u r a r e a celui mai nobil sentiment omenesc: iubirea. Dar să urmărim câteva scene din desfăşurarea dramatică a operei, în paralel cu interpretarea propusă de această nouă producţie, în care *fantazia*, ce n-ar trebui niciodată confundată cu imaginaţia, se dovedeşte după vorba lui Paracelsus, „*o piatră de poticnire pentru nebuni*".

1.) Timur, rege tătar detronat, condus de sclava Liu, îşi întâlneşte, spre marea lui bucurie, fiul, prinţul Calaf, rătăcind în tumultul mulţimii care aclamă decapitarea unui nou pretendent ce n-a putut face faţă probelor pentru a fi demn de mâna prinţesei Turandot. Calaf vrăjit de apariţia prinţesei, se decide să-şi încerce şi el norocul. Timur şi Liu vor să-l sustragă de la această tentativă nebunească. Liu, care simte o deosebită afecţiune pentru prinţ, îl imploră, în aria „Signore, ascolta", să nu-şi rişte viaţa. Calaf însă refuză şi, in aria „Non piangere Liu", o roagă să plece împreună cu Timur. Decis s-o înfrunte pe orgolioasa principesă de care se simte fascinat, el anunţă printr-o lovitură în marele gong sosirea unui nou pretendent ce doreşte să răspundă celor trei întrebări fatidice. Până aici libretul operei. În regia de la Essen această scenă e condimentată de un episod în care regele orb Timur prefigurează, cu o gestică mult prea sugestivă, violarea sclavei Liu, după care o pălmuieşte, în timp ce poporul chinez devorează părţi din cadavrele celor ce n-au putut răspunde întrebărilor.

2.) Şi începutul actului II - în care cei trei miniştrii: cancelarul Ping, mareşalul Pang şi bucătarul-şef Pong, îşi exprimă îngrijorarea pentru ţara ce se află într-o situaţie deloc fericită - are parte de o altă „perlă" în interpretarea regiei de la Essen. În timpul conversaţiei cei trei demnitari înfundă în saci de plastic cadavrele celor ce au căzut jertfă cruzimii prinţesei, însă, înainte de a-i arunca în groapă, se dedau la ceea ce se numeşte necrosadism sau necrofilie (vezi explicaţiile DEX).

3.) Decorul actului următor reprezintă budoarul lui Turandot. Primul duet Calaf-Turandot, În viziunea regizorului, culminează cu deflorarea prinţesei, după care învingătorul într-un acces de pudicitate, întorcându-se cu spatele la public, îşi scutură prohabu'.

4.) Ultimul duet din finalul operei - Pucccini a lăsat în manuscris 36 de pagini cu schiţe, „definitivarea" aparţinând compozitorului F. Alfano - reprezintă un imn apoteotic închinat iubirii, ce îşi găseşte următoarea expresie în regia spectacolului: spaţiul în care se găsesc cei doi, Calaf şi Turandot, este invadat de cadavrele pretendenţilor, în costumul lui Adam, ce năvălesc prin geamurile budoarului. Printre aceştia se află şi Liu cu un copil mic în braţe, pe care Calaf îl aruncă în poalele lui Turandot !

Las cititorului libertatea deplină de a cântări cele de mai sus, adăugând doar remarca directorului teatrului (în acelaşi timp şi dirijorul spectacolului), care în foyerul Operei, cu ocazia sărbătoririi acestei „premiere", în genul ei, felicitându-l pe regizor, declară, *coram populo,* că în sfârşit a reuşit să înţeleagă opera!!!

https://biblioteca-digitala.ro

V

Moto: „*Pentru vremea noastră nimic nu e greu de explicat datorită caracterului său dublu: de cinism şi ignoranţă*"
(Ch. Baudelaire)

Odată ce pe parcurs de nenumăraţi luştrii s-a dus cu succes lupta, printr-o continuă coborâre a înălţimii piscurilor spiritului reprezentate de capodoperele teatrului liric, în scopul „p o t r i v e l i i " acestora la lumea viscerală, ori a lenei intelectuale, ca să nu spun a sub-mediocrităţii, e normal ca cei ce au binemeritat pe acest tărâm să tragă şi foloasele, multiplicând - contra cost - la scară mondială acest rezultat al „popularizării". Anihilată muzica cu valorile sale artistice, ce reprezintă un alt limbaj decât cel „de piaţă", reclama ingenios-eficace a faimoaselor mega trusturi - în trecut de profil muzical, astăzi mai mult de … profit - a găsit soluţia, punând pe piaţă o serie de DVD-uri sub a t r ă g ă t o r u l generic: „**Muzică pentru ochi**" (*music for the eyes*)[1].

Reclama folosită de Deutsche Gramophon & DECCA pentru prezentarea noilor producţii

Sub acest slogan putem citi în booklet-ul ce acompaniază dublul DVD cu opera „Die Zauberflöte", editat de faimoasa casă de discuri DECCA, următoarele remarci cu privire la Mozart şi muzica sa, în care apare evidentă degradarea valorii estetice a acestei creaţii geniale la nivelul unei caricaturi reducţioniste, pentru a facilita publicului o relaţie cât mai „r e l a x a t ă " cu Mozart: „*Mozart e lipsit de complicaţii (…) universul „Flautului" este nu numai copilăros ci şi surprinzător,* ***ca un spectacol de circ".*** „*Flautul este o fabulă veselă şi simplă, apreciată de oamenii obişnuiţi* (în textul franţuzesc, *gens ordinaires*), *fabulă căreia comentatori inteligenţi se forţează din toate puterile lor să-i afle profunzimi*" (semnează Tom Sutcliffe[2]).

[1] Cu patru secole înainte de Hristos, Platon observase că informaţiile pe calea vizuală au o proporţie de peste 60% în comparaţie cu cele venite pe alte căi. Poate că din acelaşi motiv o editură, al cărui nume îl trec sub tăcere, a publicat o „*Istorie a Filosofiei … în imagini"*, bănuiesc, tot in scopul „popularizării" marilor sisteme de gândire.

[2] Referindu-se la "Aida", şi dl. regizor J. C. Auvray - în înscenarea „Aidei" de la Opera din Bremen - îşi justifică intervenţiile în libretul operei în cuvintele: *"Totul, în libret, este* ***naiv, neverosimil şi ilogic****".*

https://biblioteca-digitala.ro

Scopul acestei analize „muzicale" este unul lucrativ-financiar, tipic agendei producătorului: să multiplice la scară mondială numărul cumpărătorilor de duzină, prin ispitirea cât mai multor amatori naivi ce trebuie atraşi şi nici de cum înspăimântaţi prin scoaterea în evidenţă a unei laturi mai adânci a operei, a cărei înţelegere ar necesita, Doamne fereşte!, oarece efort al minţii. Repet, planul este acela al maximei accesibilităţi chiar cu riscul mutilării şi ridiculizării operei lui Mozart. Pentru ştiinţa şi c o n ş t i i n ţ a Marketingului este indiferent dacă-l ridici pe „consumator" la nivelul lui Mozart, sau dacă-l cobori pe acesta la nivelul clientului; s-a optat pentru ultima variantă, mult mai uşor de realizat. „Popularizat" în acest mod, Mozart devine „unul egal cu noi". Din punct de vedere comercial ori ce risc a fost înlăturat, afacerea devenind sigură.

*

Bineînţeles, spectacolului îi este rezervat dreptul legitim de interpretare, pe măsura personalităţii fiecărui artist - proces spontan, adică involuntar - în cadrul exercitării meseriei după toate regulile. Cu toate acestea, muzica e cea care trebuie să n a s c ă interpretarea, şi nici de cum invers, pentru că ar fi o absurditate ca prima să reprezinte doar un pretext al regiei, deşi asta e intenţia prea multor realizatori de spectacole. În acest caz, însă, producătorul ar face bine să se îngrijească de o muzică amăsurat calibrului propriu, ipostază ideală pentru desfăşurarea fără oprelişti a interpretării sale.

Niciodată, însă, un om de cultură, fie el chiar regizor, nu va putea, dacă respectă deontologia profesiei, să nu focalizeze întreaga atenţie asupra muzicii, element de care depinde nu numai înţelegerea, şi pătrunderea operei respective, dar care oferă, aproape numai ea singură, cele mai fecunde şi ingenioase sugestii pentru interpretare[1]. Iată de ce condiţia primordială a unui spectacol *onest* faţă de compozitor şi opera sa, ca şi faţă de publicul spectator, este ca interpreţii să fie în stare să se orienteze (bine) în partitură; mai ales regizorul. El trebuie să poată citi textul muzical aşa cum citeşte un text literal, de ex. libretul respectivei opere, după care n-are decât să fie genial. Doar în acest mod, organizării muzicale îi va corespunde o organizare *justă* a spaţiului şi timpului scenic în toate accepţiunile sale. Doar în acest caz „redarea" partiturii în spectacol va putea fi, pe cât de ***p r o f e s i o n a l ă*** pe atât de *artistică*. Altfel va fi un ***f a l s !***

[1] În numerele 66, 67 şi 68 din 2006, ca şi 69 din 2007 ale revistei „Muzica" am dat o seamă de exemplificări în legătură cu propunerile de care se bucură interpretul atunci când înţelege muzica.

https://biblioteca-digitala.ro

§ 11. Profesiunea şi cariera

I

Moto: „*Nerăbdarea este mama prostiei*"
(din carnetele lui Leonardo da Vinci).

Una din cauzele pentru care teatrul liric contemporan se află în starea actuală se datorează în cea mai mare parte relaţiei nefireşti între *m e s e r i e* şi *c a r i e r ă* . În mod normal pregătirea profesională precede cariera şi o justifică, ultima fiind rezultatul primei, baza ei. Numai posedând secretele meseriei, talentul, dintr-un dar natural, poate deveni realitate artistică. Încercarea de a te bizui doar pe talent, nesocotind sau punând pe plan secundar stăpânirea mijloacelor tehnice, din dorinţa de a face mai repejor *carieră*, duce în mod fatal la impostură, pentru că, mai devreme sau mai târziu, *nerăbdătorul* rămâne descoperit, dovedindu-se incapabil să facă faţă obligaţiilor asumate.

În ciuda acestei evidenţe, practica actuală în teatrul liric a răsturnat raportul: efectul precede cauza! Toţi „preopinenţii", şi mă refer acum cu precădere la tinerii cântăreţi, doresc mai întâi să „se realizeze", să ajungă în conul de lumină al popularităţii. Numai când întâmpină greul, eventual, o infimă parte va încerca să înlăture măcar câte ceva din lipsurile ce-i dau de furcă. Majoritatea, însă, va fi tentată şi va reuşi să coboare partitura la standarde proprii, ceea ce pentru Mozart, Verdi etc. să recunoaştem, înseamnă cam puţintel!

Aceste practici, întâlnite la fiecare pas în teatrul liric, nu se potrivesc deloc cu peisajul general al vremurilor de azi dedicate trup şi suflet specializării. În timp ce ştiinţa îşi măreşte orizontul, îmbogăţindu-se în mod indefinit, arta se închirceşte, înghesuită în cotloanele din care te întâmpină la fiecare pas lipsa de profesionalitate şi în care colcăie expedientele improvizaţiei.

Că aşa se întâmplă, stă mărturie puhoiul de talente „crude", absorbite de majoritatea teatrelor lirice. Aruncaţi pe scenă în roluri pentru a căror interpretare e neapărată nevoie de un *a l t* nivel - nu numai cel al stăpânirii tehnicii vocale dar şi al interpretării bazate pe cultura care să facă posibilă înţelegerea naturii şi complexităţii problemelor ridicate de rolurile protagoniştilor, de obicei figuri de eroi[1], tinerii de mare speranţă sunt prea puţin frământaţi de grija depăşirii greutăţilor meseriei. Ei se grăbesc să-şi netezească drumul şi să

[1] Eroul, în confruntarea cu obstacole extreme, învinge în final, el fiind opusul celui ce caută în grabă soluţia m i n i m e i r e z i s t e n ţ e .

https://biblioteca-digitala.ro

obţină mai întâi „un nume" pentru a se putea bucura de notorietatea[1] mult visată, măcar cu o clipă înainte de a o fi pierdut.

Trebuie să recunoaştem că o asemenea situaţie îi plasează pe aproape toţi directorii de operă într-un cerc vicios. În lipsa cântăreţilor p r e p a r a ţ i, teatrul e constrâns să recurgă la tineri care „promit". Aceştia, „calificându-se" s u b nivelul cerinţelor artistice, vor fi înlocuiţi de noi speranţe care, demonstrând aceeaşi pregătire profesională, se vor dovedi la fel de efemere. Totuşi, pentru ca afacerea să meargă[2] şi teatrul să „prospere", atât conducerea acestuia cât şi tinerele talente îşi dau mâna în dauna artei şi spre nenorocul spectatorului. În felul acesta, cântăreţi i n s u f i c i e n t preparaţi continuă să reprezinte unicul rezervor al talentelor ce alimentează astăzi teatrele de operă. (Nu e greu să identifici instanţa sau instanţele care ar trebui să fie trase la răspundere de această stare de fapte.)

Pentru a nu fi bănuit că văd totul în negru, atunci când situaţia e considerată… roz, să privim mai îndeaproape şi să analizăm, pentru a înţelege, de ce noua direcţie în arta interpretativă reuşeşte să pună în lumină prea puţin din valorile care fac dintr-o operă o capodoperă.

Primul aspect cu care este confruntat azi spectatorul, i.e. ascultătorul, este folosirea aproape exclusivă a vocii în *forte* şi *fortissimo*[3]. Acest mod de a cânta „t a r e " pe lângă faptul că expune aparatul fonator la uzură prematură, „asigurând" multor cântăreţi tineri o carieră m e t e o r i c ă - dispariţia de pe firmament la scurt timp după apariţie -, prezintă din punct de vedere artistic o serie de i n c o n v e n i e n t e , majoritatea evidente chiar pentru un neavizat.

În lipsa unei tehnici adecvate, cântăreţul recurge frecvent la soluţia „tare" supunând aparatul vocal la eforturi fizice mult prea mari în raport cu rezultatul. Ele se răsfrâng involuntar asupra mimicii respectivului cântăreţ, mimică ce reuşeşte să exprime adesea opusul a ceea ce sugerează muzica. De altfel acest mod de a cânta este de cele mai multe ori contrar indicaţiilor partiturii ca şi al situaţiei dramatice, ambele cerând în mod expres ca multe fraze muzicale să fie cântate în *piano*, de pildă unele părţi din duetele Violetta-Alfredo (vezi „Traviata", DVD / 074 3215 – DECA). Cei doi, deşi la un moment dat stau „gură-n gură", aşa cum le pretinde regia, vociferează unul la celălalt de pare că s-ar afla pe câte un vârf de deal, fiecare. Pentru a aprecia marea nepotrivire dintre modul cum se

[1] În vremea de azi, a ***absolutizării relativului***, nu e greu ca artişti necorespunzători din punct de vedere profesional să acceadă la notorietate, publicul dezorientat căzând uşor pradă asalturilor reclamei persuazive.

[2] În caz contrar, primii care ar rămâne fără serviciu ar fi cei din conducere, ca să nu mai vorbim de restul angajaţilor.

[3] Una din cauze este faptul că astăzi orchestrele sunt excesiv de masive şi puternice. În nr. din martie al revistei „Opernwelt" Perché citându-l pe Kersting, afirmă: „*Vocile sunt în mod brutal forţate, ele fiind acoperite fără milă de orchestrele devenite tot mai zgomotoase."* Anomalia a fost analizată mai pe larg în serialul „Criza operei?", nr. 67/2006, al revistei „Muzica".

https://biblioteca-digitala.ro

cântă astăzi și acela în care Verdi înțelegea să-și vadă interpretată opera, citez un fragment dintr-o scrisoare a acestuia către editorul său, Giulio Ricordi: „*Una buona interpretazione se ottiene suonando l e g g e r i s s i m a m e n t e* .” Scurt și clar!

Când (totuși) cei doi, Violetta și Alfredo se decid să cânte mai *piano*, apare în expresie, frecvent la tenor, un soi de rictus ce sugerează colica renală, acompaniată - după cum era și normal în cazul unei asemenea crize acute - de o neașteptată modificare a timbrului vocii care părăsește brusc și inexplicabil linia vocală, element fundamental al stilului muzicii verdiene. E inutil să adaug că suntem în plin ridicol. Anulată ori ce urmă de interpretare pe care o i m p u n e starea psihologică a situației dramatice, posibilitatea de a convinge și eventual fermeca ascultătorul, este ratată. Repet, exemplele le-am luat dintr-o imprimare DVD, prezentată ca „O producție somptuoasă a Operei din Los Angeles în care evoluează două dintre cele mai mari staruri de operă” /*Somptuos period Production from the Los Angeles Opera & two of Opera's biggest Stars*/. O prezentare ceva mai lucidă ar fi trebuit să spună: „D'un aplomb que rien ne gênait, ils n'avaient aucun scrupule à l'égard de ce qu'ils ignoraient.”

Concluzia impusă de acest exemplul introduce în ecuația *profesiune-carieră* un al treilea termen, cel de *vocație*. Există atâți posesori de talent cărora lipsindu-le *chemarea*, adică disponibilitatea de a se implica în studiu cu pasiune, de a se confunda cu greul meseriei, sunt obsedați numai de dorința a a-și etala darurile naturale, în loc să le subordoneze comandamentelor interpretării. Numai vocația, cea care nu se împacă cu graba de a culege roade, mai ales necoapte, asigură șansa unui rezultat artistic. Aș spune că această chemare face din cel ce e stăpânit de ea un exemplar rarisim, mai ales astăzi, adică un artist d e z i n t e r e s a t : cu cât mai dezinteresat de el însuși, cu atât mai interesat de m i s i u n e a cu care a fost învestit atunci când i s-a dat prilejul de a fi interpretul mesajelor muzicii.

II

Moto: „ *Der liebe Gott stekt im Detail*”
vechi proverb german).[1]

În strădania născută din pasiunea de a obține „slefuirea” fiecărui sunet (nu ori ce notă a fost scrisă de compozitor să ți se potrivească ție! domnule tenor!) stă ascuns „miracolul” artei, adică *der liebe Gott*, cum spune proverbul german. Înfăptuirea interpretării de valoare e rezultatul unei alchimii laborioase prin care infinitatea detaliilor partiturii sunt transpuse în … voce. Pentru a ne convinge de acest adevăr mă văd silit să invit cititorul la o incursiune ceva mai amănunțită care ne va ajuta să surprindem măcar o parte din mecanismul intim,

[1] În traducere: „ *Bunul Dumnezeu stă ascuns în lucrurile mărunte*.”

https://biblioteca-digitala.ro

datorită căruia interpretul are posibilitatea de a realiza corespondentul sonor al nuanțelor încifrate în fiecare din elementele ce compun textul… și contextul muzical. Dar mai întâi câteva precizări.

Tăria sau forța unui sunet este determinată de intensitatea cu care acesta este emis, și se măsoară în decibeli (dB): un sunet *piano* are mai puțini decibeli decât unul *forte*, în timp ce bogăția sau sonoritatea lui depinde de numărul și compoziția (drămuirea) armonicelor pe care le conține.

Pentru a înțelege mai bine cele de mai sus precum și diferența dintre calitatea diferitelor sunete, este nevoie de încă o clarificare. Fiecare sunet al vocii umane este format din mai multe sunete: sunetul de bază, cu o frecvență ce corespunde celui emis de corzile vocale, adică a înălțimii, a frecvenței la care a fost intonat, calculată în Hz; peste care se suprapun alte sunete secundare, numite armonice, având diferite frecvențe măsurate în Hz cele mai multe superioare ca frecvență sunetului de bază. Ele iau naștere, prin fenomenul de rezonanță, în mod s p o n t a n în: faringe, cavitatea bucală, sinusurile maxilare etc., aproape instantaneu, adică la foarte scurt timp după ce corzile vocale au produs sunetul de bază (cel intonat, în mod v o i t). Pentru ca un sunet, care n-a fost emis forte, să fie bogat, sonor și strălucitor, armonicele care-l compun trebuie să fie numeroase și să întreacă în intensitate sunetul de bază, iar frecvențele lor să cuprindă o plaje cât mai mare. Aceste armonice sunt evidențiate în registrul inferior (C) al celor trei imagini reproduse mai jos. Prin urmare, cu cât armonicele ce ating o intensitate mai mare, peste 90 dB, și frecvențe între 250 Hz. și 3500Hz. vor precumpăni în componența unui sunet vocal, cu atât sunetul va fi mai bogat și mai strălucitor, cu alte cuvinte mai frumos. De altfel aici este vorba de raportul dintre efort și rezultat, înțelegând că efectul trebuie să fie superior cauzei (efortului) care-l produce. Acest lucru se obține printr-o tehnică care mărește *randamentul* aparatului fonator. (De reținut remarca: o voce tânără, cântată forte, poate ascunde, prin „tăria" sunetelor, defecte de funcționare ale aparatului fonator, defecte ce-și vor face prezența pe parcursul carierei.) Din păcate spațiul nu-mi permite să intru în explicații mai detaliate. Lămuriri suplimentare pot fi găsite de cititorul interesat în două din lucrările mele[1].

Diferența dintre un sunet *t a r e* și unul *s o n o r* este aproape inexistentă sau abia sesizabilă pentru o ureche mai puțin „expertă". În realitate, pe când un sunet tare - dar sărac în armonice - rămâne rigid, el neputând avea m a l e a b i l i t a t e , un sunet sonor își va păstra atât în *piano* cât și în *forte* bogăția, strălucirea și această maleabilitate, calitate de care muzica nu se poate dispensa dacă vrea să rămână muzică. Apoi numai o tehnică prin care se obțin cu u ș u r i n ț ă sunete ce posedă aceste calități datorită bogăției de armonice, poate da impresia că starea sufletească în care se află personajul este ea însăși, în momentul respectiv, creatoarea muzicii și că respectivul interpret nu e pus să „e x e c u t e " o anumită melodie printr-un efort deosebit. Doar acest gen de

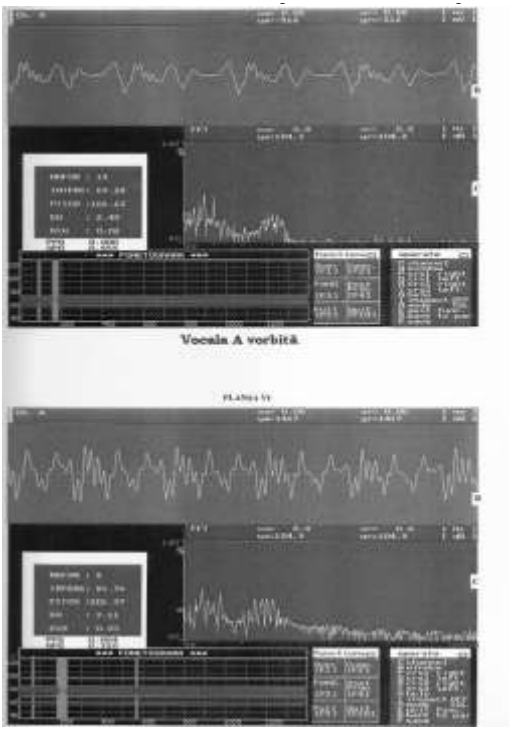
[1] "*Cibernetica fonaţiei în canto*", Bucureşti, Editura Muzicală, 2000; „*Grai şi cânt*", Cluj, Editura Universităţii – în curs de apariţie.

https://biblioteca-digitala.ro

libertate, obținută prin tehnica vocală de performanță, este cea care favorizează interpretarea, făcând-o credibilă.

Spontaneitatea necesară oricărei bune interpretări, aceea de a reuși să convingă prin expresivitatea vocii, este însă rezultatul unui migălos și îndelungat demers, pe care W. Pater îl sintetizează în cuvintele: „*Only Work can efface the footsteps of Work*". Traducând sensul acestei formulări aparent paradoxale, s-ar putea spune că numai prin muncă, adică prin străduință, se pot șterge urmele muncii, ale efortului; trebuie să te străduiești, să depui mult „efort" pentru a face să dispară efortul!

Diferența dintre un sunet natural, brut, „neprelucrat" și unul profesional care va *da impresia* că este spontan, deci natural, adică nu este efectul unei sforțări, apare cu evidență și din imaginile oscilogramelor a trei sunete, reproduse mai jos. Deosebirea lor constă nu numai în calitățile sunetului, dar și în mecanismul de a-l produce, fapt care este de mare importanță pentru libertatea de expresie, ceea ce nu e cazul, după cum am văzut din exemplul duetelor Alfredo-Violetta. Un sunet produs de cel ce nu posedă tehnica necesară exigențelor muzicale și situației dramatice, adică o **tehnică profesională de performanță**, este totdeauna întovărășit de un excedent de aer care n-a fost sonorizat din cauza expirației necontrolate riguros, de aceea el va fi totdeauna r i g i d și necalitativ, cu o anumită consistență doar în forte și fortissimo. În schimb sunetul sonor, cel care s-a îmbogățit cu multe armonice în cavitățile de rezonanță ale aparatului fonator va fi sonor, elastic și strălucitor, deși a fost obținut printr-un efort fizic mult mai mic și implicit un debit redus al expirației sonore, așa cum arată exemplul III, din analiza computerizată a trei vocale „**A"** (I: „**A"** vorbit; II: „**A"** cântat tare și III: „**A".** sunet datorat emisiunii profesionale de performanță). Experimentele au fost realizat de mine în Laboratorul de Foniatrie al Clinicelor Universității de Medicină din Cluj, în colaborare și sub îndrumarea d-nei dr. Rodica Mureșanu, medic specialist foniatru. Comparând cel trei imagini, se pot observa următoarele, în legătură cu diferența dintre vocalele „**A"** vorbit, „**A"** cântat „normal" și „**A"**, folosind tehnica profesională de performanță:



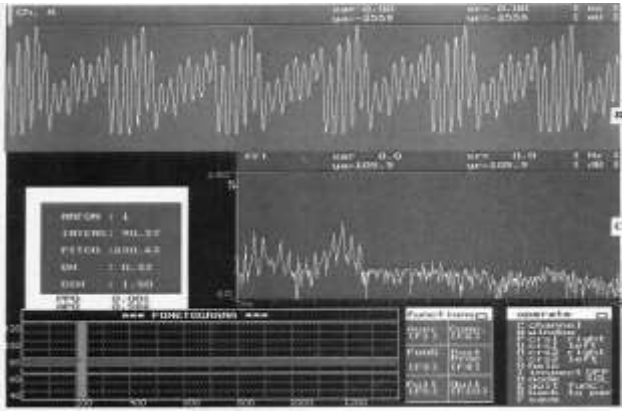
Vocala A vorbită

https://biblioteca-digitala.ro

Vocala A cântată „normal”

© J. Piso

1.) Observând registrul superior (B) ce conține imaginea sinusoidelor primelor două sunete, se constată o anumită asemănare. Și registrul inferior (C) în care sunt evidente numărul, intensitățile și frecvențele armonicelor acestor două sunete, nu sunt mult diferite, ceea ce denotă o apropiere a armonicelor sunetului „**A”** vorbit de cele ale lui „**A” cântat „normal**”. Acest fapt pune în lumină cât de mult este influențat cântul „normal” de vorbire, adică sunetul produs cu ajutorul unei tehnici mai puțin profesionale. Deosebirea constă numai în faptul că al doilea sunet are armonice, între 2000 Hz și 3000 Hz, mai puternice decât sunetul vorbit dar, aceasta numai între 2600 Hz și 3000Hz, adică sunetul cântat are o putere de penetrare mai mare.



Vocala A, în tehnica profesională de performanță. © J. Piso

2.) În comparație cu primele două, al treilea sunet „**A”**, cel emis folosind tehnica profesională de performanță, se deosebește fundamental atât în registrul B cât și în registrul C. Aici trebuie subliniat că sunetul are o mulțime de armonice cu frecvențe între 200 Hz. și 3200 Hz[1], cele care sunt percepute mai bine de urechea umană, și care formează „pulpa” și

[1] Aş dori să-i împărtăşesc cititorului un detaliu, care-i va da posibilitatea să înţeleagă secretul pentru care napolitanii au dat naştere la atâtea cântece şi cântăreţi vestiţi în întreaga lume (Caruso însuşi era napolitan). Iată ce afirmă Francescatti, la p. 327 într-un studiu al său: „*Aerul la Napoli vibrează cu o dominantă de 1500 Hz”,* ceea ce în mod practic înseamnă că el favorizează acea parte din spectrul sonor care dă consistenţă şi strălucire sunetelor vocii umane.

https://biblioteca-digitala.ro

strălucirea vocii, toate având o intensitate ce depășește frecvent 100 dB, până la 122 dB, adică pe lângă o mare bogăție, sunetul are strălucire și putere de penetrare deosebită, rezultat al armonicelor cu frecvență înaltă și intensitate mare. Trebuie scos în evidență faptul esențial că, intensitățile armonicelor, cele ce se nasc în rezonatorii naturali și care amplifică sunetul emis de laringe, depășesc cu mult intensitatea de 90 dB a sunetului de bază. Prin urmare sunetul profesional de performanță beneficiază de o amplificare naturală, cu cca. 30 dB mai mult decât cei 90 dB ai sunetului de bază, ceea ce înseamnă că *randamentul* acestei tehnici este remarcabil în raport cu efortul folosit pentru a-l produce (microfonul s-a aflat la 1 m. distanță de sursa sonoră).

În concluzie, este evident, și în urma acestei analize a spectrului sonor, că tehnica vocală a tenorului din „Traviata" (DVD / 074 3215 – DECCA) are încă o problemă de rezolvat, deloc neesențială. Faptul că, pentru a cânta „t a r e ", așa cum îi dictează nivelul tehnic și estetica personală, e constrâns pe lângă un efort deosebit, să articuleze mereu, în special vocala **A.** cu o deschidere exagerată a gurii, care să permită aerului suplimentar, ce iese odată cu sunetul, să iasă din cavitatea bucală. Explicațiile mecanismului, efectele nocive precum și remedierea acestui mod de a cânta, sunt expuse pe larg în cele două lucrări la care am făcut trimitere la nota nr. 6 din subsolul capitolului.

Acest comportament se datorează propensiunii articulării în vorbire, în care expirația nu este controlată, comportament care, din păcate, a devenit în ultimul timp un principiu de bază al tehnicii „noi". Adesea auzim din partea multor maeștrii de canto sfatul: *Cântă normal, așa cum vorbești* (?). Ori, în monografia intitulată „Pertile, una voce un mito", Venezia, ed. Malipiero, 1985, pe care Bruno Tosi i-o închină marelui tenor Aureliano Pertile, la pagina 157 dăm peste următorul sfat al, într-adevăr, faimosului tenor (fără de care A. Toscanini nu concepea să deschidă nici o stagiune a Scalei din Milano): „*Le vocali* ***a, e, i, o, u*** *non si devono usare nel canto col medesimo colore della lingua parlata […] In tal modo il colore delle cinque vocali, che nella lingua parlata è cosi disuguale,* ***viene nel canto assai avvicinato****"*. /Vocalele **a, e, i, o, u**, nu trebuie să aibă în canto culoarea pe care o au când vorbim […] În felul acesta culoarea celor cinci vocale, atât de diferită în vorbire, **în canto este foarte apropiată**/. Adevărul exprimat în aceste câteva cuvinte este prezentat pe larg, prin experiențe științifice, în cele două lucrări la care am făcut trimitere mai sus.

Să fim bine înțeleși, stăpânirea mijloacelor tehnice, în culisele cărora am încercat să-l introduc o clipă pe cititor, nu poate, și nici nu vrea să înlocuiască talentul ci doar să-l potențeze, să-i dea posibilitate ecloziunii, punându-i la îndemână mijloace eficiente, astfel ca interpretul să-și poată folosi acest talent în scopul rezolvării optime a problemelor pe care le ridică partitura muzicală, adesea redutabilă din punct de vedere tehnic.

https://biblioteca-digitala.ro

§ 12. Atenţia şi concentrarea

Motto: „*Talente werden nicht gefunden sondern eschaffen*"[1],
(Vechi proverb german)

Poate că ar fi fost mai „normal"[2] ca prezentul studiu să debuteze cu lămurirea importanţei acestor două noţiuni fundamentale în procesul de gândire i.e. conştientizare[3], însă consider că din materialul parcurs în capitolele precedente se va putea desprinde cu evidenţă sporită valoarea atenţiei şi a concentrării în hermeneutica muzicală, domeniu în care acestea reprezintă o condiţie primordială a procesului de interpretare artistică; iată de ce ne vom întreţine despre ele, în mod ceva mai punctual, abia acum.

Leonardo da Vinci, într-o însemnare din „caietele" sale, îndeamnă artistul să descopere de fiecare dată un peisaj extraordinar în ori ce pată de igrasie de pe un perete. Din păcate, capitolele precedente au demonstrat cu prisosinţă că destui interpreţi, atunci când au de a face cu o capodoperă muzicală, găsesc în ea, prea adesea, ceva ce aduce mai mult cu o … pată de igrasie.

Cu scopul de a ajuta interpretul, sugerându-i o seamă de elemente în sprijinul unei sistematizări elementare a analizei, sistematizare[4] a cărei lipsă o demonstrează practica actuală, voi încerca să exemplific, plecând de la simpla melodie - înafara valorii ei imanent muzicale -, câteva din corespondenţele psihologice[5] pe care aceasta le sugerează, pentru că le conţine în mod implicit,

---

[1] „*Talente nu se descoperă ci se fac*." Desigur pe mulţi cititori de expresie şi „temperament" moldo-valah îi va contraria dictonul. Punându-l în fruntea acestui capitol, intenţia mea a fost să **adăugăm** acolo unde excelăm mai puţin, în special acea latură a firii noastre care ne-ar fi de mare trebuinţă pentru a ne pune în valoare marile noastre calităţi în care strălucim de la natură. Şi că acest adagiu e departe de a conţine o absurditate o să aduc în sprijin un gând al lui Goethe, exemplar reprezentativ al culturii unu popor care a dat şi dă încă tonul în Europa. Iată ce spune el în 1787, pe când avea 38 de ani, într-o scrisoare: „*Cunoştinţele mele în artă, micile mele talente, trebuie să se formeze temeinic, să dospească bine, altminteri vă aduc cu mine din nou, când ne vom reîntâlni, o jumătate de om".* Genialitatea marelui Goethe **s-a construit cu răbdare** pe parcursul întregii sale vieţi.

[2] Mai ales astăzi, când ne-am obişnuit să trăim fără norme, îmi va fi iertată libertatea şi abaterea de la normal.

[3] Nu este cazul să analizăm aici valoarea bine cunoscută pe care o au aceste două facultăţi în dezvoltare pe scară filogenetică a luptei pentru existenţă în cadrul întregului regn animal. Pierde cel pe care atenţia nu-l slujeşte.

[4] Un dram de disciplină este necesară mai ales atunci când cântăreţul-vedetă nu a participat la repetiţiile pentru pregătirea respectivei producţii, ci colaborează ca oaspete pentru unul sau două reprezentaţii.

[5] Vezi şi H. Delacroix – „Psychologie de l'art – Essai sur l'activité artistique", Paris, Alcan 1927.

https://biblioteca-digitala.ro

corespondenţe fără de care interpretarea muzical-dramatică bâjbâie dezorientată, sau se află pe nisipuri mişcătoare. Pentru aceasta e necesar ca obiectul propus de fiecare dată de partitură să nu se afle înafara conului de observaţie al atenţiei noastre. În acest sens textul muzical îndeplineşte şi un important exerciţiu de disciplină a facultăţilor intelectuale pe care trebuie le pună în joc interpretul atunci când investighează latura *interioară* a muzicii. Pentru a fi convingător, dau câteva din aceste c a r a c t e r i s t i c i muzicale ce odată conştientizate, talentul interpretului le va folosi ca bază generatoare de sugestii.

1.) Dinamica unui fragment muzical, privit în desfăşurare orizontală (bineînţeles cu implicaţiile sale armonice), indică gradul de tulburare şi excitare sau, dimpotrivă, de linişte, chiar depresiune, pe care, înainte de a le interpreta, actorul-cântăreţ trebuie să le conştientizeze, în urma analizei muzicale. În scrisoarea din 26.09.1781 către tatăl său, Mozart remarcă, referitor la aria lui Belmonte din primul act: „ … *Vioara 2-a la octavă redă modul cum vibrează inima acestuia, plină de iubire dar şi de nesiguranţă, iar* ***crescendo*** *redă palpitaţiile ce ard mocnit în pieptul său; se aud de asemenea murmurul şi suspinele exprimate de prima vioară în surdină la unison cu flautul"*[1].

2.) Agogica, la rândul ei, dezvăluie şi indică raportul dintre încordare şi destindere, ceea ce, din punctul de vedere al tensiunii dramatice pe care va trebui să o redea artistul, reprezintă un mijloc de expresie, muzica fiind un limbaj expresiv prin excelenţă.

3.) Consonanţa corespunde unui acord de armonie, în timp ce disonanţa reprezintă un conflict, existenţa unei complicaţii sau tendinţe disjunctive (o divergenţă ce exclude concilierea). Ambele reprezintă suportul muzical al comportamentului unui personaj într-o situaţie dramatică dată, pentru că gestul în teatrul muzical, înainte de a fi o atitudine sau mişcare a trupului (fizică), este o mişcare a sufletului (psihică).

4.)

Cele trei exemple, luate la întâmplare dintr-un număr mare de „semnale" încifrate în muzică, deşi par „naivităţi", ce ţin de abc-ul interpretării (m-am oprit doar la cele mai simple), arată că ele trebuie căutate şi descoperite, fiindcă sunt de un real folos interpretului. Odată conştientizate şi traduse în reprezentări şi stări sufleteşti (convergente cu intenţiile partiturii; subliniez acest fapt, pentru că destui regizori îşi permit să „bată câmpii" în reprezentările proprii) vor fi transpuse mai apoi atât în acţiuni scenice, dar mai ales în muzică ***v i e*** .

[1] „*Man sieht das Zitter – Wanken , man sieht wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch Crescendo exprimiert ist -, man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit in unisono ausgedrückt ist*".

https://biblioteca-digitala.ro

*

Moto: „*Pentru ce noi aceştia, modernii,*
suntem atât de împrăştiaţi?" (Goethe)

In momentul în care suntem confruntaţi cu opera unui compozitor de talia lui Mozart, abordarea creaţiei sale trebuie să aibă loc sub supravegherea unei concentrări deosebite a atenţiei, pentru că avem de a face cu aspecte care nu sunt uşor sesizabile din primul moment. Mozart, mai mult ca alţi compozitori, se adresează nu numai urechii ci şi intelectului nostru, şi aceasta o face prin mesaje, aş putea spune, „larvare", umbrite, anume sau nu, de fastul şi strălucirea muzicii sale, strălucire ce ar putea adormi vigilenţa muzicală. De aceea, atenţia noastră trebuie să părăsească nivelul primar şi inferior al abordării acestei muzici, pentru a ne feri de o lectură falsă, fiindcă sensul i m p l i c a t este disimulat bine de îmbrăcămintea *rococo*, plină de farmec. Kant face o deosebire - nu fără interes pentru punctul de vedere pe care-l urmăreşte acest demers al nostru - între aşa zisa *„frumuseţe liberă",* care nu înseamnă nimic în sine, şi *„frumuseţea aderentă"*, cea care primeşte un sens pentru că a d e r ă la expresia ideii. Doar privind lucrurile în acest fel, interpretarea va putea dezvălui „jocul secund" pe care-l ascunde muzica lui Mozart. Readuc în memoria cititorului ceea ce spunea şi Bruno Walter: „*Falsul Mozart a fost inventat de aceşti oameni uşuratici şi superficiali, surzi la ceea ce ne vesteşte spiritualitatea lui. Întorcând virtuţile lui Mozart chiar contra lui însuşi şi transformând puterea luminoasă a spiritului său într-o podoabă strălucitoare, aceştia i-au ascuns în felul acesta suspinele tainice*".

Iată de ce e bine ca atenţia să se bucure de o minimă organizare a analizei, pentru ca discernământul nostru să piardă cât mai puţin din complexitatea şi bogăţia nuanţelor (esenţiale) exprimate de muzică. Cu alte cuvinte, în faţa partiturii trebuie încontinuu să ne întrebăm: **De ce**? De ce, de pildă, compozitorul a folosit tonalitatea respectivă; de ce a scris în măsura de 6/8 şi nu 2/4[1]; ce rol expresiv au trioletele[1]; pauzele etc. etc.?, şi bineînţeles, să

[1] Referitor la tempoul „ballatei" Ducelui din tabloul I, „Rigoletto," am avut mereu probleme cu dirijorii, fiindcă aceştia o gândea în 2 şi nu în 6 şi ca urmare luau întotdeauna un tempo prea alert, sperând că în felul acesta se va putea imprima mai mult avânt acestei „arii". E o iluzie nu numai falsă, dar şi o nesocotire a „ofertei" pe care ne-o face Verdi. În măsura de 6. Raportul ritmic între pătrime şi optime creează o tensiune ce dă elan desfăşurării melodiei chiar dacă tempo este numai „*Allegretto*" (ceea ce înseamnă: nu repede, ci voios!!!) Până la urmă reuşeam să-i conving să gândim ballata aşa cum a notat-o Verdi, adică în 6/8, pentru că altfel dispare încordarea caracteristică temperamentului focos şi plin de nerv, al acestui personaj. Un tempo caracterizat printr-o o nervozitate ce pulsează, ţinută în frâu, va da impresie de vivacitate dacă se respectă construcţia ritmică a măsurii de 6/8. Altfel, în 2/4, alergi inutil, fără a crea verva cu care a investit Verdi această ballată, ce de fapt nu este o arie ci un dans, în timpul căruia Ducele îi destăinuie lui Borsa „principiile"după care se conduce.

https://biblioteca-digitala.ro

găsim şi răspunsul. Altfel vom rătăci, în cel mai bun caz, în „fantazii" ridicole, străine de obiect, adică de sensul muzicii.

Lejeritatea şi expansivitatea sărbătorească a manierei epocii, aidoma spumei dintr-o cupă de şampanie, şi farmecul mătăsos al muzicii lui Mozart, ce te ispitesc să crezi că ai înţeles-o imediat ce ai luat contact cu ea, „epuizând-o" din primul moment, îndeamnă interpretul – în deosebi când acesta e „tare isteţ" (cum se întâmplă adesea, mai ales la noi!) -, să alunece mult prea uşor peste conţinut, neobservând ceea ce ar putea descoperi o analiză atentă, mai ales că vremea de azi, atât de grăbită, predispune la superficialitate. Pe scurt: riscul interpretării constă în a confunda *puterea luminoasă a spiritului* muzicii mozartiene cu o *podoabă strălucitoare*, aşa cum remarca Bruno Walter.

Că acest pericol, caracterizat adesea printr-un tempo prea „viu", a ameninţat (la un moment dat) şi unele personalităţi şi muzicieni de prima mână, o dovedeşte chiar cazul marelui Richard Strauss (în calitate de dirijor). În cel de al IX-lea principiu din cele „*Zece reguli de aur*" ale sale, Strauss sfătuia: „*Dacă tu crezi că ai obţinut tempoul maxim*, *atunci să iei un tempo dublu de repede*". Însă mai târziu, după 1948, revine şi adaugă: „*doresc să modific: să iei un tempo încă o dată aşa de rar*"[2]. N- am greşi prea mult dacă am considera *nepăsare* muzicală superficialitatea interpretării reflectată în viteza exagerată cu care unii maeştrii dirijori concep tempoul în „execuţia" muzicii mozartiene.

Legat de atenţia interpretului, aş dori să fac o scurtă paranteză referitor la un amănunt, nu lipsit de importanţă. U. L. Gerber în „Historisch-biographischer Lexikon der Tonkünstler" (1790) afirmă că Mozart, datorită faptului că, încă de copil a făcut cunoştinţă cu legile armoniei muzicale, a reuşit să atingă o expresie profundă şi complexă a acesteia, încât chiar cunoscătorii, pentru a-i sesiza întreaga dimensiune şi valoare, trebuie să asculte de mai multe ori o piesă, fiindcă pentru apariţia acestui m e t e o r contemporanii încă nu erau pregătiţi să-l înţeleagă.

În capitolele precedente, vorbind despre „a s c u n z i ş u r i l e " muzicii mozartiene, exemplificam prin două arii din „Nunta lui Figaro": „*Deh vieni non tardar"*, Susanna şi „*Voi che sapete",* Cherubino, cât de „suveran" pot fi neglijate de interpret unele faţete ale personajelor mozartiene, faţete ce dau profil uman şi credibilitate simţămintelor lor, pe care nimeni nu le descoperă, prin muzică, cu mai multă iscusinţă şi fineţe ca Mozart, în „drapajul" comportamentului, de preferinţă feminin. Chiar coloraturile şi cadenţele ariilor din „Răpirea", „Schauspieldirektor" sau „Don Giovanni", ce pe parcursul procesului de creaţie au reprezentat frecvent concesii făcute de hatârul cântăreţelor (cazul Cavallieri), cât

[1] În nr. 4/2006 al revistei „Muzica", vorbind despre „Criza operei", la pp, 145-146 exemplificam cum, în duetul Werther–Charlotte, apariţia trioletelor exprimă tensiunea afectivă crescândă de care este cuprins Werther, prin simplul fapt că spaţiul a două note este „aglomerat" de trei: prin urmare conţinutul este mai bogat, desfăşurarea câştigând în intensitate.

[2] În această privinţă, au mai mult sens tempi „aşezaţi" ai dirijorului-filosof W. Furtwängler.

https://biblioteca-digitala.ro

şi al stilului epocii, au fost convertite de geniul său muzical în mijloace dramatice şi încărcate cu funcţii expresive[1]. În scrisoare din 26.09.1781 Mozart spune: *„Aria Constanţei am sacrificat-o puţin obişnuitelor* ***gargariseli*** *(coloraturi) ale domnişoarei Cavallieri, însă, atât cât permite o arie italiană de bravură, am căutat să exprim textul: „Despărţiţi suntem acum, ochii mei se scaldă în lacrimi."*[2]

Pentru ca toate acestea să ajungă la spectator aşa cum au fost gândite şi puse de Mozart pe note, este sarcina interpretului de a nu le face pierdute, odată ce a t e n ţ i a sa le-a identificat.

Când interpreţii, datorită acuităţii psihologice, reuşesc să închege în reprezentări imaginile *reale* ale eroilor, cu toată bogăţia şi tainele pe care le ascund, talentul cântăreţilor, atât muzical cât şi vocal şi scenic, va face ca personajele respective să t r ă i a s c ă pe scenă şi să convingă. Dacă, însă, publicul, la teatru, se d i s t r e a z ă[3] în loc să se concentreze asupra conţinutului muzical, este, în cea mai mare parte, vina noastră, a interpreţilor, pentru că nu suntem în stare să le captivăm atenţia[4] prin propria noastră lipsă de concentrare.

*

Un instrument indispensabil în acest proces, deloc simplu, de recreare a personajului din datele partiturii şi înscrierea lui organică în viaţa dezvoltării muzical-dramatice, este capacitatea de concentrare, atât în repetiţii cât şi în spectacol. În lumea teatrului circulă frecvent vorba că o repetiţie generală mai slabă reprezintă, dacă nu chiar premiza, cel puţin speranţa unei bune

[1] Încă de la începutul secolului XVII, în Nuove Musiche apărută la1614, Caccin vorbeşte despre aş zisa coloratură retorică, folosită pentru a da e x p r e s i v i t a t e frazei muzicale.

[2] *„Die Aria von der Konstanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mademoiselle Cavallieri aufgeopfert".* «Trennung war mein banges Los und nun schwimmt mein Aug in Tränen», *habe ich, so viel es eine welsche Bravour-Aria zuläßt, auszudrücken gesucht".*

[3] Este cunoscut faptul că publicului nu-i trebuie multe pentru ca atenţia sa să scape din „strânsoarea" tensiunii scenelor dramatice, imediat ce i se oferă prilejul. Mi-a fost dat să simt pe pielea proprie această „facultate" a spectatorului. Cu ocazia unei reprezentaţii, în duetul dintre Olga şi Lenski, din tabloul IV al operei Oneghin, în timp ce, disperat, îi reproşam Olgăi comportamentul său uşuratic, o pisică neagră a traversat de la un arlechin la altul scena.. O parte din public a început să şoşotească. Neîndemânarea regizorului de culise, care a vrut să prindă intrusul ce nu făcea parte din regia spectacolului, a produs efectul contrar. Pisica, vrând să scape, a apărut din nou pe scenă (acolo unde se simţea în largul ei), de data asta traversând-o tacticos în celălalt sens. Ei bine! toată sala a izbucnit în râs. A trebuit să treacă ceva vreme până ce muzica lui Ceaikovski să-şi recapete, în atenţia publicului, drepturile cuvenite.

[4] Despre lipsa de atenţie şi concentrare a publicului - care face ca el să se aleagă cu prea puţin din minunile muzicii şi să plece de la spectacol mai gol de cât a venit, şi pe care, de aceea, nu-l pot asemăna decât cu cel ce ar arunca miezul unei nuci, încercând să se hrănească şi să-şi desfete palatul cu cojile -, cu alt prilej, fiindcă este un vast capitol de sine stătător, deşi dependent de scenă.

https://biblioteca-digitala.ro

premiere. Cei ce sunt tentaţi să transforme această „înţelepciune" de culise într-un principiu al meseriei, demonstrează pe lângă un evident cabotinism şi un procent, deloc neglijabil, al lipsei de profesionalitate. Să mă explic. Stresul provocat de groaza unui eşec iminent, e asemănător disperării ce concentrează toate forţele pentru asaltul într-o bătălie al cărui sfârşit apare îndoielnic. Din păcate, chiar dacă e vorba de o reuşită de moment, acest soi de concentrare are respiraţie scurtă, lipsindu-i susţinerea pe parcursul uneia şi aceleiaşi reprezentaţii. În lipsa concentrării în linişte - şi de aceea fecundă -, cea de care poţi fi sigur că va da inspiraţiei libertatea, apare aşa zisa improvizaţie de moment, ca ultimă scăpare, provocată de dezorientare, chiar panică. De altfel mobilizarea „de nevoie" a forţelor asigură oscilaţii supărător de mari de la un spectacol la altul. În ceea ce mă priveşte, doar acele improvizaţii - reflectate şi în reacţia pozitivă a publicului - în care cunoscând bine rolul, fiindcă nu eram crispat, ci liber, mi-au dat posibilitatea de a mă putea concentra şi prin urmare să devin convingător. Furtwängler, în cadrul unei conversaţii cu W. Abendroth afirmă: „…*e nevoie ca repetiţia să-şi aibă rolul său, fără îndoială: ea trebuie să asigure ca în timpul concertului să nu improvizezi mai mult de cât este necesar. Dar deloc mai puţin, - aceasta este foarte important*. Prin urmare succesul improvizaţiei care nu apare ca un corp străin în context, constă în p r e g ă t i r e a ei, pentru a-i deschide drum liber, odată cu posibilitatea ca improvizaţia să nu rătăcească în „stufărişul" partiturii.

*

În cazul artistului liric, mai mult decât al celorlalţi participanţi activi în spectacol, atenţia şi concentrarea joacă un rol şi mai mare, datorită faptului că aceste facultăţi sunt solicitate *fără întrerupere* în supravegherea circuitelor cibernetice ce stăpânesc emisiunea vocală. Controlul continuu al mecanismului emisiunii vocale, descris în detalii în „Cibernetica fonaţiei în canto"[1], îl are urechea. Importanţa ei în acest proces a fost semnalată deja cu secole în urmă. Astfel în „El Melopeo", apărut la Napoli în 1613, N. Cerone afirmă: „*El perfecto cantante mas canta con orejas que con la boca*", iar Bacilly în „Remarques curieuses sur l'art de bien chanter…" (Paris, 1669) susţine: „*C'est avec cette qualité - avoir de l'oreille - que l'on parvient a bien chanter, sans laquelle celle de la voix et de la disposition ne sont quasi rien*".

Imensa sarcină pe care o are atenţia, bineînţeles secondată de concentrare, subliniată prin citatele de mai sus, îşi măreşte importanţa în cazul fenomenului descris clar pentru prima dată de enciclopedistul Diderot, acela al „dedublării" actorului. În timpul spectacolului personalitatea artistului se împarte în două: o parte continuă să acţioneze în virtutea implicării în „trăirea" situaţiilor dramatice cu care acesta e confruntat, pe când cealaltă monitorizează neîncetat, cu atenţie critică, propriul comportamentul scenic.

[1] Vezi: J. Piso – „Cibernetica fonaţiei în canto", Editura Muzicală, Bucureşti 2000, pp. 33-55, passim.

https://biblioteca-digitala.ro

Iată câteva din motivele pentru care am crezut că este de datoria mea să subliniez aceste calităţi cardinale de care depinde arta interpretului, mai ales într-o epocă în care superficialitate stăpâneşte la toate nivelele.

§ 13. Opera: gen popular, elitar sau de interes minor?

Întrebarea, cu alternativele ei, aşa cum o întâlnim frecvent, are toate şansele de a fi pusă, dacă nu fals, cel puţin impropriu şi, în consecinţă, de a avea parte de răspuns pe măsură, deoarece, în deosebi, capodoperele acestui gen (iau ca exemplu creaţia lui Mozart) sunt în aceeaşi măsură şi populare, dar satisfac şi gustul elitei culturale, fapt analizat în capitolele anterioare şi demonstrat prin exemplificări.

Dacă nu facem deosebire de epocă, de stil, dar mai ales de valoarea partiturii şi de calitatea spectacolului, referindu-ne numai la felul în care este privit acesta de către publicul de azi, adică de modul cum ***noile elite***[1] „savurează" opera, s-ar părea că aceasta are toate şansele să devină un gen de interes minor, pentru că se adresează snobismului promovat prin aşa zisul turism cultural (în genul manifestărilor de operă populare de la *Arena di Verona* şi ale altor spectacole similare, care dau tonul), sau susţinut de avalanşa producţiilor DVD: „***Muzica pentru ochi"***, ultima invenţie a trusturilor de profit, ce exploatează latura cea mai puţin culturală a acestui gen din care muzica a fost e x i l a t ă (vezi mai sus, § 10, „Spectacolul … ca obstacol").

*

Ca să înţelegem mai bine criza prin care trece opera, trebuie să nu uităm că acest gen de spectacol s-a născut dintr-o necesitate care plutea vag în atmosferă la vremea respectivă, necesitate ce s-a întâlnit cu înclinaţiile muzicienilor care făceau primii paşi pe acest tărâm. Astfel „publicul" a început să se intereseze, fiind atras de creaţia spiritului renascentist al celor din *Camerata Fiorentina.* Se ştie că un curent ce se prefigurează în cultură va prinde contur şi viaţă numai în cazul în care ambii, şi „producător" şi „consumator" (ca să folosesc termenii de „piaţă" la care se rezumă raporturile socio-culturale contemporane) se află pe aceeaşi lungime de undă. Astăzi intervine şi un al treilea element (de temut), ce nesocoteşte raportul natural dintre cele două şi pe care trecutul nu l-a cunoscut, element ce viciază s p o n t a n e i t a t e a recepţionării, şi anume „îndrumarea", mai bine zis m a n i p u l a r e a , atât a masei spectatorilor, cât şi a profesioniştilor dispuşi să intre în acest joc sau a „experţilor" şi amatorilor de care

[1] Goethe constată, referindu-se la experienţa proprie, că *„preferinţele, cu timpul, se purifică";* în această privinţă elitele generaţiei spontanee, produsul specific al tranziţiei, mai au ceva drum de făcut !

https://biblioteca-digitala.ro

vorbeşte Picasso într-un interviu publicat de „The American Mercury" din august 1957, din care reproduc un fragment: *„Astăzi majoritatea oamenilor aşteaptă zadarnic din partea Artei consolare şi înălţare. Rafinaţii, bogătaşii, cei a căror profesie este să nu facă nimic, distilatorii de „chintesențe" aşteaptă de la Artă* ***numai neobişnuitul, senzaţionalul, excentricul, scandalosul****. Încă din perioada Cubismului i-am hrănit pe aceşti „băieţi" cu ceea ce doreau, iar critica a fost încântată de toate ideile mele ridicole care-mi treceau prin cap. Cu cât această critică înţelegea mai puţin ideile mele năstruşnice, cu atât eram mai admirat. Cu cât mă amuzam mai mult cu aceste absurdităţi, cu atât deveneam mai celebru şi mai bogat…"*[1]

*

În una din scrisorile pe care Goethe le trimite din Italia prietenilor săi, întâlnim relatarea despre un spectacol la care asistase în octombrie 1786 la Veneţia, la Teatrul de Comedie „Sfântul Luca", relatare în care spune în felul următor: *poporul este baza pe care se clădeşte întreg spectacolul; spectatorii joacă şi ei, mulţimea se contopeşte cu teatrul, alcătuind un întreg.* Deşi nu toată lumea e Veneţie şi nici fiecare spectator un italian, teatrul, pe ori ce meridian, trăieşte din succes, intenţia lui fiind să captiveze publicul, pentru că în momentul în care sala e indiferentă scena a devenit inutilă. Desigur, nu poţi aştepta aceeaşi reacţie la Reykjavik ca la Napoli. (Observăm şi astăzi un soi de *contopire* între public şi scenă, însă ea se produce doar cu ocazia manifestărilor ce au la bază dezlănţuirea instinctelor primare în care este „prins" tineretul şi în care muzica de fapt nu joacă nici un rol - simţul muzical al participantului, dacă se complace într-o asemenea situaţie, l-ar putea compromite!)

*

Mai ales în vremea noastră, calitatea „*de interes popular*" a spectacolului de operă este totuşi o parte mai puţin importantă şi de o valoare scăzută, din punct de vedere artistic. O dovadă în plus o fac toate capodoperele ale căror premiere au fost un fiasco, ca de exemplu "Traviata", sau "Carmen"[2] etc., datorită faptului că la acea vreme publicul nu era în stare să aprecieze calităţile lor artistice. Cu timpul, aceste opere au devenit, în mod paradoxal, printre cele mai populare !

Faptul că publicului, inclusă mass media (care pentru a supravieţui, se implică asiduu în viaţa acestuia : reflectându-i preferinţele, dar şi influenţându-l şi contribuind, astfel, la naşterea şi agonia modei), îi trebuie timp mai multişor

[1] Vezi şi "Stuttgarter Zeitung" din 22.01.1962.

[2] De altfel, la Paris, abia în anii '40 ai secolului trecut "Carmen" a primit drept de cetăţenie la « Garnier », (rezervat numai operelor "de prestigiu"), unde primul spectacol a fost dirijat de Roberto Benzi; până atunci capodopera lui Bizet era acceptată doar la « Favart », unde se jucau de obicei operele comice.

https://biblioteca-digitala.ro

pentru a pătrunde valoarea artistică a unei opere cu care se întâlneşte pentru prima oară, mai ales muzica ei, deschide o problemă cu consecinţe grave în vremea de azi. La rezolvarea ei contribuie prea puţin, ca să nu spun de loc, tot ceea ce ţine de promovarea acestui gen, începând cu marile trusturi de profil (casele de discuri) al căror interes devine „muzical" doar în măsura în care aduce profit. Pentru că rentabilitatea financiară stabileşte ştacheta nivelului artistic, ea contribuie la modelarea gustului contemporan, nevoit să "accepte" răsturnări de valori fatale (vezi exemplele din capitolele anterioare).

Ceea ce în economia capodoperelor intra numai sub forma unui ***d i s t i l a t*** al energiilor primare (instinctele) - fapt condiţionat de natura artisticului şi nu de pudibonderie (aşa cum intenţionat prea mulţi susţin) - a fost „eliberat" de cultura actuală, devenind calul de bătaie al artei actuale, ce a deşertat pe scenă, în toată goliciunea lor, instincte dereglate, caricaturi ale unei imaginaţii rătăcite, ca într-un manual de psihopatologie.

Apariţia pe ecranul unui monitor a unei splendide flori sau a unui peisaj încântător nu sunt altceva decât rezultatul scurt-circuitării curentului electric, care, în măruntaiele televizorului – printr-un un parcurs lung şi extrem de sofisticat - se transformă, pentru a deveni imaginile pe care le admirăm pe display. Făcând o analogie între tensiunea electrică şi cea a pasiunilor, înţelegem apariţia "florii" muzicale - sub forma serenadei lui Don Giovanni "*Deh vieni alla finestra, o mio tesoro*" - ca rezultatul născut în *athanorul* (laboratorul) mozartian prin convertirea tensiunii pasiunilor pe parcursul unui miraculos proces de transmutare artistică.

Însă, dacă unim **direct** cele două fire prin care circulă curentul electric, vom produce un scurt-circuit banal, obţinând, pentru o clipă, o scânteie, după care, am ars siguranţa. Aidoma procedează şi regizorii „revoluţionari" în exprimările lor "**pe şleau**", convinşi că deţin piatra filozofală atunci când ne intoxică cu etalarea propriilor obsesii sexuale. Dacă descărcăm pe scenă instinctele în mod **direct**, dezbrăcate de „î n v e l i ş u l " prin care specia umană s-a ridicat deasupra celorlalte primate, acest „scurt-circuit" ne lasă…pe întuneric. Goethe avea dreptate când afirma, în una din scrisorile „italiene", că impertinenţa ar putea avea, la o adică, partea ei amuzantă pe moment, însă repovestită devine injurioasă şi dezgustătoare!

*

Pentru lămurirea problemei legate de virtuţile deosebite ale muzicalului, mai bine zis a valorificării, adică a înţelegerii şi pătrunderii muzicii de către publicul „consumator", aspect de care este strâns legată soarta operei, cititorul va binevoi să mă întovărăşească într-o scurtă incursiune care caută să surprindă anumite particularităţi specifice doar muzicii.

O desfăşurare dramatică ascunde mecanisme „secundare", esenţiale pentru împlinirea ei. Acestea nu pot exista fără muzică, mai bine zis fără ea nu se

https://biblioteca-digitala.ro

arată; doar muzica le trădează existenţa, aşa cum firicelele de praf ce plutesc în atmosferă pot fi văzute numai când spaţiul respectiv este străbătut de o rază de lumină opusă părţii din care privim. Muzica are rolul razei de lumină. Prin muzica, ce le dă viaţă, creând un halo în jurul lor, câştigăm conştiinţa acestor „mici" existenţe. Câteodată, ele trădează, dezvăluind ceea ce personajul ascunde conştient sau inconştient, alteori ascund şăgalnic, ceea ce gândul viu vrea să scoată la lumină, aidoma unui diamant, când transparent, când translucid; uitându-ne prin el, privirea ne va fi furată de faţetele cristalului care reflectă o lumină ce nu se află în el, însă trăieşte în luciul pietrei preţioase.

Pentru exemplificarea acestei virtuţi a muzicii mă voi referi tot la Mozart. Despre el s-a spus, pe drept cuvânt, că de n-ar fi fost muzician ar fi devenit cu siguranţă un remarcabil dramaturg[1]. Atunci când textul libretului îl nemulţumeşte, în loc să-l modifice, sau să ceară libretistului să facă acest lucru, Mozart recurge tot la muzică, îmbogăţind şi „completând" textul banal, stângaci sau caduc. Acest lucru se observă mai uşor în arii, a căror funcţie este şi aceea de a caracteriza personajele şi stările lor sufleteşti în anumite momente ale desfăşurării dramatice, dincolo de text. Ori şi cine acordă atenţie muzicii poate constata acest lucru. De aceea revin, pentru nu ştiu a câta oară, insistând pe lângă regizor (şi cântăreţul poate profita) să analizeze cu atenţie muzica. Aici şi numai aici se află o nesfârşită sursă de inspiraţie pentru interpretare, mai ales atunci când este vorba de creaţiile marilor compozitori.

Spre deosebire de cuvântul articulat, o altă particularitate a muzicii constă în faptul că ea „se menţine". În timp ce cuvântul „cade" dacă nu e susţinut, sunetul muzical datorită vibraţiei durează, producând reverberaţii în spaţiul pe care l-a creat, dincolo de momentul producerii ei, mai ales atunci când se naşte ca o proiecţie a conţinutului, a unei participări pe care o şi potenţează. Cuvântul, după ce a fost articulat, supravieţuieşte doar în înţelegerea raţională, unde, scormonind în depozitul minţii, ajunge la ceea ce numim „a înţelege". Sunetul muzical, prin irizaţiile ce învăluie supra-raţional, pune stăpânire pe noi, creând a t m o s f e r a . Să ne amintim de *metaforele muzicale* din exemplul dat cu aria lui Cherubino, din „Nunta lui Figaro" (vezi „Muzica - opusul haosului" în revista „Muzica" 2009, nr. 4), mânuite suveran de Mozart cu scopul de a sugera întrepătrunderea celor două tendinţe ce se nasc în inima pajului: jocul uşor al

[1] A. Schönberg, în intenţia de a lămuri de ce unele fraze muzicale intermediare au lungimi neegale (perioadă de 2 măsuri după care urmează una de 3 măsuri, apoi iară 2 măsuri etc.) construcţie ce trebuie pusă pe seama unei neregularităţi în muzica lui Mozart, nu o face recurgând la caracterul baroc al epocii (perla barocă este o perlă neregulată), ci explicând-o prin temperamentul dramatic al lui Mozart, care de aceea trebuie considerat un compozitor dramatic. Potrivirea muzicii la starea psihologică face ca fiecare schimbare a atmosferei sau acţiunii să fie o problemă de mare importanţă pe care trebuie s-o stăpânească un compozitor de operă. Neputinţa în această privinţă produce neconcordanţă sau chiar plictiseală şi monotonie.

https://biblioteca-digitala.ro

bucuriei pe fondul unei temeri. În conştiinţa tragică pe care-l resimte cel ce a lăsat în urma sa, odată cu liana, stadiul de antropoid, bucuria continuă să fie un mijloc care se luptă să alunge din suflet misterul neliniştii şi al tulburării ce-i stăpâneşte sufletul în surdină[1]. Marele psiholog Mozart, - surprinzând freamătul din sufletul lui Cherubino, prin muzica ce-i oglindeşte frumuseţea, sugerează o taină a cărei prezenţă e numai bănuită, ca atunci când, vrând să mângâi o fiinţă dragă, gestul ce se naşte a fost oprit înainte de a se împlini în fapt. Tensiunea creată de intenţie e mult mai bogată de cât împlinirea ei. Procedeul este fecund şi pentru faptul că spectatorul va reuşi, prin muzică, să descopere el însuşi secretele ce se ascund în sufletul personajului. Pentru aceasta însă trebuie să se c o n c e n t r e z e ; şi nu cu mult mai puţin decât interpretul!

Interpreţii vor trebui să nu înece aceste valori şi să renunţe la strategia de "aggiornamento", adică să vină în întâmpinarea spectatorului, să se pună bine cu comoditatea lui, reducând calitatea şi mutilând virtuţile muzicii, numai pentru a fi mai uşor asimilată, şi pentru a câştiga mai largă audienţă. Arta interpretării constă în a-l ridica pe spectator la înălţimea creaţiei lui Mozart, nu coborârea acestuia la nivelul superficialităţii de care s-ar simţi ofensat ori ce om căruia i-ar fi reproşată această superficialitate.

*

Din cele de mai sus s-ar putea spune că avem deja un soi de răspuns legat, nu atât de ceea ce ar trebui să fie opera, de ceea ce ar putea fi ea, gândindu-ne la imensa comoară de valori artistice ce constituie zestrea acestui gen ci, de ceea ce a devenit azi, lăsându-se „împinsă" în zona ***de jos*** în care a

[1] Pentru a înţelege o latură esenţială a sufletului său, redau, în original, un fragment din scrisoarea lui Mozart către tatăl său, din 04.04 1787 (abia împlinise 31 ani): *"Da der Tod, genau zu nehmen, der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich seit paar Jahren mit diesem Wahren, besten Freund des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes. Und ich danke meinem Gott, dass er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit zu verschaffen, ihn als den wahren Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mir nie zu Bette, ohne zu bedenken, dass ich vielleicht, so jung als ich bin, den andern Tag, nicht mehr sein werde. Und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, dass ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre. Für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen".* / Deoarece moartea este adevăratul scop al vieţii noastre, eu am făcut cunoştinţă de câţiva ani cu acest într-adevăr cel mai bun prieten al omului, încât imaginea sa nu numai că nu mai are pentru mine nimic înspăimântător ci din contră ceva ce mă linişteşte şi mângâie. Mulţumesc lui Dumnezeu că mi-a acordat această bucurie şi prilej de a cunoaşte cheia adevăratei fericiri. Nici odată nu mă culc fără a mă gândi că, deşi sunt atât de tânăr, ziua următoare nu voi mai fi. Şi nici un om dintre cei ce mă cunosc n-ar putea spune că aş fi o fire morocănoasă sau tristă. Pentru această fericire sufletească, pe care o doresc din inimă fiecărui semen, mulţumesc zilnic Celui ce m-a creat.

https://biblioteca-digitala.ro

ajuns. Criza, după ce a suprimat calitatea ***anagogică*** a muzicii şi dreptul ei de a incendia imaginaţia, purtând-o în zonele inefabilului, îl aruncă pe „consumator" înapoi, acolo de unde s-a ridicat prin cultură, pe parcursul câtorva milenii.

Soluţia? Ea ţine de sfatul înţelept al lui Noica, atât de potrivit cazului de faţă: *d e s c h i d e r e a pe care o aşteptăm nu poate fi decât rezultatul unei c o n s t r â n g e r i* , pe care o văd în acest eon al superficialităţii, în efortul spiritului de a risipi invazia miasmelor produse de nămolul senzualismului patogen, şi întoarcerea la Muzică.

https://biblioteca-digitala.ro

CENTENAR CHOPIN

Carmen STOIANOV

FREDERIC CHOPIN - BALLADE no. 2, opus 38 un posibil cod sau simple coincidenţe?!

Pe partitura celei de-a doua lucrări în genul baladei, *Ballade op. 38*, în *Fa major*, în varianta finală pe care i-o cunoaştem şi astăzi, Frédéric Chopin scria la 1840[1] o dedicaţie lui Schumann – probabil ca răspuns la o dedicaţie schumanniană anterioară: *Kreisleriana*, în 1838. De altfel, gestul nu era o simplă curtoazie, ci reprezenta atât admiraţia lui Chopin pentru Schumann, cât şi speranţa că acesta din urmă îi va aprecia noul opus cel puţin la fel de mult ca pe primul. Adevărul este că, potrivit propriei sale declaraţii, Robert Schumann a cunoscut şi apreciat ambele *Balade* compuse până la acea dată de Chopin, dar la fel ca mulţi alţii, a fost, sedus de prima, „sălbatică", năvalnică, impetuoasă, irezistibilă.....

Relaţia dintre doi compozitori, amândoi exponenţial romantici, amândoi ataşaţi ideii de dezvăluire prin muzică, de încifrare a mesajelor ce se cereau exprimate nu putea decât să nască o prietenie artistică bazată pe preţuirea izvorâtă din respect, din perfecta înţelegere şi recunoaştere a valorii celuilalt.

Se cunoaşte legătura dintre Robert Schumann şi Frédéric Chopin. Ceea ce reţine atenţia este faptul că Schumann, în calitatea sa de editor la *Neue Zeitschrift für Musik* face câteva interesante notaţii, la distanţă de cinci ani de când a ascultat pentru prima dată *Balada nr. 2, op. 38.* Cu amintiri perfect conservate la nivelul anului 1841, Robert Schumann face dezvăluiri ce ţin de laboratorul de lucru al compozitorului polonez. Concret, este vorba despre faptul

[1] Manea, Carmen, *Aspiraţia plenitudinii în creaţia chopiniană*, Editura U.N.M.B., Bucureşti, 2006, p. 146

https://biblioteca-digitala.ro

că în 1836, când Schumann afirmă că ar fi ascultat-o pentru prima dată la Leipzig, cântată de Chopin alături de alte câteva noi lucrări ale sale, configuraţia ei formală era cu totul alta; remarcând vizibilele modificări aduse în timp, Schumann concluzionează că în comparaţie cu prima *Baladă* despre care nu are decât superlative, cea de-a doua - deşi pe alt plan - este „la fel de fantastică şi inventivă”[1].

Şi tot Schumann, a cărui memorie muzicală era imbatabilă, afirma că în forma în care a făcut el cunoştinţă cu cea de-a doua lucrare a „poetului pianului” în genul baladei, aceasta se termina în tonalitatea în care începuse, respectiv în *Fa major*; ulterior Chopin i-a oferit deschiderea unui alt orizont: *la minor*, preluat probabil asemenea unei reflecţii, din încheierea primei articulaţii formale; este finalul pe care îl cunoaştem astăzi. Concret, din cele 204 măsuri ale lucrării, ultimele 36 schimbă nu doar ambientul tono-modal, care de multe ori la Chopin este foarte lax şi în continuă unduire, ci şi armura. Şi tot de la Schumann aflăm şi sursa de inspiraţie a lucrării; „anumite poeme ale lui Adam Mickiewicz”, după cum i-a declarat-o însuşi compozitorul[2].

Tocmai spre această zonă ne-am propus să orientăm centrul de interes al atenţiei. Scrisorile lui Chopin stau mărturie pentru ardenta sa dragoste faţă de patria pe care a ales să o părăsească, pentru suferinţa produsă se situaţia atât de incertă a acesteia în plan politic; tot de acolo aflăm şi despre pasiunea sa pentru poemele compatriotului său, poetul naţional polonez, Adam Mickiewicz. De aceea, considerăm că, deşi voalat transmisă lui Schumann, o asemenea informaţie este perfect credibilă. Coroborată cu o alta, indirectă, despre care avem cunoştinţă prin scrierile lui Alfred Cortot[3], se pare că Chopin nu era prea încântat să dezvăluie posibilul program al lucrărilor sale, preferând să lase publicului bucuria descoperirii. Probabil de aceea a şi fost atât de evaziv în răspunsul dat lui Schumann.

Preocupat de afirmaţia compozitorului în dialogul cu Schumann şi de aura de mister ţesută în timp în jurul *Baladei* chopiniene, muzicologul Jonathan Bellman a şi publicat recent o carte axată pe această problematică, demonstrând cu claritate atât motivaţia compozitorului, cât şi unele aspecte ce fac din această lucrare ceea ce Bellman numeşte chiar în titlul cărţii sale: „*Balada Poloneză a lui Chopin Op. 38 ca relatare a martiriului naţional*”. Aici, explorând aspecte conexe interpretării Baladei - care nu ia interpretului decât circa şase sau şapte minute - Bellman creează un univers paralel, insistând pe caracterul de „political story” al lucrării în care depistează inclusiv strategii operistice legate de tradiţia franceză a genului, alături de posibile conexiuni extramuzicale cu naţionalismul poeziei lui Mickiewicz

Nu mi-am propus să insist pe acest teritoriu, deoarece doresc să lansez şi o altă posibilă ipoteză de cercetare: legătura pe un alt palier între Chopin şi

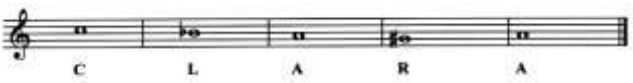
[1] Bellman, Jonathan D., *Chopin's Polish Ballade Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, Oxford University Press, 2009, p. 3.
[2] Idem, p. 5
[3] Cortot, Alfred*, Aspects de Chopin*, Ed. Albin Michel, Paris, 1949, p. 168

https://biblioteca-digitala.ro

Schumann. Se ştie că acesta din urmă era „addicted to ciphre”. Gândea în relaţia sunet-literă-cifră. De la locul naşterii sale la prima logodnică şi apoi la Clara Wieck - leitmotiv al vieţii şi creaţiei sale, la prietenii sau muzicienii ale căror nume le-a încifrat în lucrările sale sau în scurtele fragmente muzicale notate în scrisori, totul la Schumann se afla pe subtila demarcaţie a graniţei literă-sunet; aceasta cu atât mai mult cu cât, în funcţie de diferitele perioade de lucru, şi-a perfecţionat şi diferenţiat tehnica, rafinând-o.

Am căutat acelaşi tip de alfabet sonor iniţial schumannian de extracţie kübbleriană (perioada 1827-1834) cu similitudini literă-sunet dar şi cu translaţii intervalice în cele două momente-cheie ale *Baladei nr. 2 p. 38* de Frédéric Chopin, momente remarcate şi de Schumann: debutul şi finalul ei, cu cele două tonalităţi ce i-au ridicat semne de întrebare compozitorului german.

Este drept, legat de această lucrare, Chopin nu a făcut decât vagi referiri la un posibil program; am avut însă în vedere combinaţia între binecunoscuta sa discreţie, apetenţa general romantică pentru încifrări[1] ca şi circulaţia în epocă a lucrării lui Johann Klübber: *Krpyptographik*, din care s-au sedimentat (dacă nu chiar au izvorât!) inclusiv experimentul „CLARA” cât şi următoarele „jocuri” criptografice ale lui Schumann.



În plus, în ceea ce mă priveşte, au existat trei motive iniţiale, toate furnizate de partitură. Primul - la vedere, acel *Do* - sunetul cu care începe *Balada*, în *sotto voce, Basso sempre legato, Andantino*, îndelung repetat cu o încăpăţânare ce nu îşi află pandant decât în *La*-ul din coda lucrării, printr-o anacruză neobişnuit de extinsă (o adevărată hiperbolizare!) raportat la cantitatea de informaţie muzicală – un singur sunet la octavă. Este drept, Chopin agrea anacruzele extinse, dar acestea interveneau în ideea unei arcuiri melodice, asemenea necesarei „punţi” de legături între sunetul gândit iniţial şi nemărturisit în abstract şi concretizarea finalizării unei idei încă nerostite pe deplin... În cazul de faţă, anacruza apare ca neobişnuită şi de vreme ce conţine mai mult decât jumătate de măsură, respectiv 4 tacte ale unei măsuri de 6! Această clară ieşire în evidenţă pare a avea rol de *clous*, de *cheie* atrăgând în mod evident şi insistent atenţia asupra existenţei unui fapt ieşit din tipare. Desigur, cunoscând deja afirmaţia cu jumătate de voce a lui Chopin făcută lui Schumann, ne putem întreba de ce nu ar putea fi vorba despre enunţul existenţei unui posibil cifru legat de numele lui Mickiewicz; totul - ţinând cont şi de faptul că prelunga pedală pe *Do* ocupă nu mai puţin de 10 tacte, ni s-a părut legitimă inclusiv întrebarea dacă nu există cumva o conexiune cu cele 10 litere ale numelui poetului polonez .....Dar, poate este încă prea devreme pentru elansări de acest gen...

Al doilea şi al treilea motiv se leagă între ele – au fost remarcate de Jonathan Bellman ca şi de alţi exegeţi ai operei chopiniene şi se regăsesc în mod egal în îndelungul arc temporal al creării acestei *Balade* ca şi în nevoia resimţită

[1] Incluzându-l aici pe însuşi Chopin (vezi *P.S.1* şi *P.S.2*)

https://biblioteca-digitala.ro

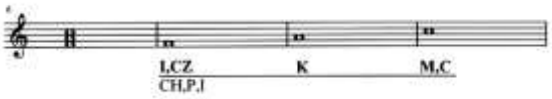
de compozitor de a reveni la distanţă de ani asupra formei ei finale, cu dublu plan tonal - totul după ce fusese deja prezentată publicului într-o unică tonalitate!

Cu alte cuvinte – lucrarea stă mărturie pentru o tehnică migăloasă de laborator ce poate contrazice din start orice suspiciune privind ideea de improvizaţie, spre care ar putea conduce - spre exemplu, curgerea firească a melodiei ca şi insistentele repetări de frază din chiar prima ei secţiune. Dar o privire mai atentă ne poate devoala şi alte aspecte, ţinând de posibile calcule extramuzicale ale compozitorului. Şi aici intrăm în jocul motivaţilor secunde, induse de primele trei mai sus expuse, dar completându-le cu o precizie ce poate naşte, la rândul ei, întrebări.

În această *Baladă*, avântată şi ea, cu un profil aplestru, melodia nu ţâşneşte, nu are acea factură elansată de descătuşare romantică; se construieşte pas cu pas, prin repetări, prin dese opriri pe acelaşi sunet ce par semnificative şi ar putea avea rolul de a induce ideea de atenţionare. Aceasta cu atât mai mult cu cât armonia începutului pare extrem de simplă, neobişnuit de „cuminte" pentru un geniu al flexibilităţii armonice, şi aceasta se observă chiar în debutul lucrării, ridicându-ne încă un semn de întrebare.....Un Chopin atât de împăcat cu ideea de trison pe tonică? Atât de insistent „cuminte" şi în plan melodic - dacă avem în vedere prelunga „pedală" ostinat repetată a primei fraze din sopran şi reluările ei cvasiidentice în acelaşi piano sau pianissimo dominant.....Este punctul la care am decis că s-ar putea să mai fie ceva dincolo de aparenţe.....

Apelând la acelaşi tip de alfabet muzical utilizat într-un prin stadiu (perioada 1827-1834) de Schumann pentru nu mai puţin celebra formulă CLARA – respectiv alfabet cu 24 de litere şi trei corespondenţe posibile pentru fiecare sunet al gamei[1], nu pare dificil a se constata intenţia lui Frédéric Chopin de a utiliza - desigur într-o manieră mult mai laxă decât Schumann - încifrarea literă-sunet în cel puţin patru momente-cheie ale lucrării:

1.- planul armonic al începutului: sunetele primului trison



induc două nume: CHOPIN şi MICKIEWICZ - (măsura 3, tactele 1-3), după care (măsura 3, tactele 4-6); se distinge ideea inserării numelui ţării natale în grafia poloneză: POLSKA – în a doua configuraţie acordică, prin adăugarea lui *Si bemol*

Observăm că în această măsură, prima de după pedala pe *Do*, măsură în care beneficiem de informaţia a doar patru sunete – *Fa, La, Si bemol, Do* - din fiecare nume

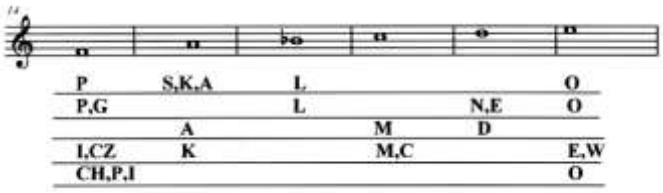
[1] Incluzând aici repetarea primului sunet al scării

https://biblioteca-digitala.ro

posibil a fi pus în circulaţie în mod criptat, lipseşte câte o literă-sunet; cu toate acestea, numele în sine sunt perfect recognoscibile.

Nu este un simplu joc al hazardului, ci constatarea unei realităţi amare. Niciunul dintre ei – compozitor, poet – nu se simţeau „compleţi" departe de ţara lor, la rândul ei „străină" între graniţele sale, neantizată, mereu disputată în istorie. Şi nici evocarea acesteia de la distanţă nu o putea reîntregi; de aceea, consider că minimele omisiuni pot apărea ca fiind justificate;

2.- privind tabloul în întregimea lui, în plan melodico-armonic de această dată, la nivelul primelor 18 tacte - deci trei măsuri complete ce includ anacruza (doar 8 tacte fără anacruză, deci mai puţin de o măsură şi jumătate),



apare numele complet ADAM MICKIEWICZ alături de numele complet Polonia – în dubla lui grafie poloneză şi franceză: POLSKA, POLOGNE (măsura 4); observăm, aşadar, că la nici jumătate de măsură distanţă, omisiunile de literă sunt completate în sonor; mai mult, apare întregit şi numele CHOPIN. Dacă am ceda jocului coincidenţelor ar trebui să vedem că totul s-a întrupat din informaţia sonoră a primelor şase sunete puse în joc de compozitor în plan melodico-armonic....Este cazul să avem noi întrebări, mai ales că nume ca... CHOPIN şi... POLSKA, emblematice pentru compozitorul care îşi tăria dorul de ţară prin muzică au tot 6 litere?!?.....;

3.- linia întregii fraze melodice izvorâte din *Do*-ul iniţial – la rândul ei în mod sugestiv repetată în mod ostentativ chiar, induce numele FREDERIC CHOPIN îmbinat cu numele celor două patrii ale sale: Franţa – FRANCE şi Polonia – POLSKA, POLOGNE; un accent dureros – POLSKA - este pus pe cadenţa *Si bemol – La - Fa - Sol - Fa* (introdus prin sensibila *Mi* – măsurile 9-10);

4.- transcrierea în sonor a numelui MICKIEWICZ, un nume „muzical", aşa cum îi plăcea lui Schumann,

conduce la clara îmbinare a două trisonuri: *Fa – La - Do* şi *La - Do – Mi,* adică .....tocmai reperele celor două tonalităţi puse în joc de Chopin în această Baladă: *Fa major* şi *la minor*.

La acest punct, ni se pare deja legitim să punem întrebarea dacă acum se poate înţelege - sau, măcar, presupune - de ce ar fi revenit compozitorul

https://biblioteca-digitala.ro

asupra *Baladei în Fa major* pentru al cărei final a ales, în mod aparent inexplicabil, tonalitatea *la minor?*

Motivele de mai sus, asupra cărora ne propunem să revenim pentru a le îmbogăţi şi fundamenta, pot constitui motivaţia pentru partea a doua a titlului:

FREDERIC CHOPIN - BALLADE no.2, opus 38 – un posibil cod sau simple coincidenţe?

***P.S.* 1.** Adresat celor care ar putea crede că pentru Chopin ideea de „cifru" era „departe".

Sugestie: poate nu ar fi în plus să stăruie cu privirea asupra a cel puţin două elemente extrem de personale pentru Frédéric Chopin: semnătura acestuia în oglindă, cu acel „dublul F" al prenumelor (sugestie de repetare, revenire, octavă?!), incluzând ca simbol muzical o „minima"[1], ca şi cea cifrat creştină, cu acelaşi „dublu F" şi sublinierea simbolică „ichthys"[2] a numelui.

P.S.2. Aceeaşi adresare.

Sugestie: de luat în seamă „jocul încifrărilor" la cercul de prieteni - scrierile şi chiar pseudonimul George Sand pentru Aurore Dupin sau semnătura cu criptonim a lui Delacroix (2, *la* optime pe portativ şi o cruce) pe un desen în creion, reprezentând chipul lui Chopin încununat cu lauri - o schiţă în vederea realizării tabloului lui Dante (pentru fresca de la Palais de Luxembourg)[3].

[1] Vezi *Chopin Signature Internet Database*

[2] Vezi:Coman, Lavinia*, Frederic Chopin,* Editura Didactică şi Pedagogică R.A., Bucureşti, 2010 (coperta)

[3] Cf. Maistorovici, Sanda, *Chopin în viziunea artiştilor plastici*, Simpozionul Internaţional de muzicologie CHOPIN 200, Aula Palatului Cantacuzino, Bucureşti, 28 februarie 2010

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

Nicolae BRÎNDUŞ

Logica lumilor posibile (V)

– conjuraţia imbecililor –

În textul care urmează intenţionăm a deschide din nou o discuţie vizând adâncirea unor faţete ce privesc demersul cultural în genere şi, mai ales, legate de formarea operei muzicale.

Am începe prin a repune faţă în faţă creaţia din *neant* cu *vacuitatea* în sensul doctrinei budiste. Revenim în acest sens la cele citate anterior în *Logica lumilor posibile* şi nume: „*vidul* nu este *vacuum* ci este plin de substanţă; nu este «gol» ci este plin. Vacuitatea nu înseamnă că nimic nu există; lucrurile *există* dar *nu* le putem înţelege modul de a fi. Ca atare ele sunt *vacuitate*: prin sine (*par nature*)".

Este inimaginabil întrucât acest concept poate fi extins asupra a tot ceea ce priveşte *creaţia* umană în genere. Altfel zis, *vidul*, creator şi generator al *Lumilor posibile*. Pusă astfel problema, orice demers spiritual (cultural, ştiinţific etc.) va căpăta o bază ontologică riguros definită în libertate. Apar ca atare din *neant* sisteme de control şi autocontrol structurate conform rigorilor gândirii la toate nivelurile asimilate ale cunoaşterii.

În acest context m-aş referi în cele ce urmează la o carte apărută în 1987 în colecţia „Ştiinţa pentru toţi" (Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică – Bucureşti), în care Acad. Solomon Marcus dezvoltă câteva teme semnificative privind *Modurile de gândire*. Sunt discutate probleme precum gândirea matematică, gândirea topologică, transformatoare, gândirea infinităţii, gândirea prin metafore şi modele, gândirea binară şi triadică, selectivă, euristică etc. Vedem întrucât virtutea ordonatoare a gândirii cuprinde o arie complexă, spiritul matematic extinzându-se de la aspectul aritmetico-combinatoriu („tutela cantitativului") la indefinite formări şi structurări simbolice de domenii cu proprietăţi remarcabile.

Ne vom pune deci problema *rezonanţei* spre a lămuri dihotomia dintre construcţie (a gândirii) şi legitimitate (arhetipică) a performanţei (muzicale, în speţă).

Poate cel mai important aspect al tipului de gândire menţionat de Acad. Solomon Marcus pe care l-am aplicat „avant la lettre" în studiile mele privind improvizaţia colectivă este cel privitor la *gândirea şahistă*.

Am considerat, pornind de la o imaginară *teorie a jocurilor*, performanţa muzicală ca o inserţie *în timp* a unor structuri comportamentale prefigurate,corespunzătoare unor domenii de *lectură*. Am insistat asupra

https://biblioteca-digitala.ro

caracterului *explicit* al simbolicii utilizate în textul muzical şi asupra operei muzicale, *închise* la nivelul acestuia şi *finite* prin performanţa *în timp*.[1] Citäm din cartea Acad. Solomon Marcus: „El (*şahul* – n.n.) constituie o adevărată punere la încercare a dibăciei, a imaginaţiei, a spiritului de observaţie, a forţei de concentrare a atenţiei. De fapt nici nu ştim încă prea bine (a*nul 1984* – s.n.) ce structuri psihice sunt solicitate în jocul de şah (…); ştim încă prea puţin despre condiţiile şi despre mecanismele intime de declanşare şi funcţionare a talentului, a abilităţii, a diferitelor tipuri de dexteritate, de îndemânare, de pricepere (…). Nu s-ar putea considera gândirea şahistă ca o aproximaţie, ca un *model* (s.n.) al gândirii problematice în genere?"

În sensul celor pe care le-am dezvoltat în *Interferenţe*, interpretului, fiinţând într-o pluralitate de *Lumi posibile* (universuri de limbaj), i se pun felurite tipuri de rigori în practica sa creativă. Pentru a-şi încheia opera sa (*opera*, de fapt) ar trebui să se supună *creator* unui anume tip de semioză inclus în textul dat, realizându-i în fiecare apariţie mesajul, structurându-şi ca atare integral jocul (muzical) din punct de vedere gramatical. În performanţa muzicală acţiunea interpretului se produce în sistemul semiotic dat, fixat în dimensiunile semiografice corespondente Lumii în care acesta îşi desfăşoară acţiunea şi conform mecanismelor interne de comportament *creativ*, personalizate în *gest*: acţiune vie, unidirecţionată în timp. Putem observa similitudinile acestei acţiuni performative cu „încercările" jocului de şah, unde sunt solicitate toate cele de mai sus, din punctul de vedere al celui inclus în joc. Toate la un loc definesc contextul creativ în care virtuţile umane îşi au locul de desfăşurare predestinat (cu toate diferenţele de producţie în timp *real*). Spiritul, s-ar putea spune că are un aspect netemporal în esenţă, temporalitatea ca şi spaţialitatea fiind subcategorii, deduse; dar să nu ne aventurăm în alte ideologii (generate tot din *vid*…).

Capacitatea creatoare a *iluziei* este nelimitată. Este rezervorul, virtualitatea oricărei construcţii. O problemă s-ar mai pune: întrucât o ordine este o „descoperire" sau un *construct*; sau, în ce măsură şi una si alta. Aici şi nu altundeva reiterăm toate cele afirmate cândva într-un studiu anterior despre cântare.[2] Zonele, nivelurile şi straturile *cântării* sunt eminamente deschise. Sunt canalele de inserţie a *vidului* în creat. La îndemâna oricui, conform practicii cântării, un efort laborios, îndelungat şi niciodată terminat.

Acad. Solomon Marcus propune (pp. 62-63 ş.c.l.) o interesantă teorie semiotică a zâmbetului, descoperind cinci ordini, semioticile superioare incluzându-le pe cele inferioare. Este vorba despre actul de comunicare dintre doi parteneri, emiţător şi receptor totodată şi decodarea succesivă (alternativă) a mesajului conform unor ipoteze privind capacitatea corespunzătoare de *analiză* a celui în cauză. Teoretic, după cum afirmă autorul, această capacitate este *infinită* (s.n.) în planul *competenţei* umane. În planul *performanţei*, numai experimente riguroase ar putea stabili („măcar aproximativ") capacitatea efectivă de analiză pe care o manifestă o persoană. Citez „semioticile de ordin superior nu se referă numai la comunicarea prin zâmbet, ci la orice comunicare umană". Apar multe

[1] Vezi Nicolae Brânduş, *Interferenţe,* Ed. Muzicală, 1984, pp. 36-43.

[2] Op.cit., pp. 10-13.

https://biblioteca-digitala.ro

alte aserţiuni importante în cartea Acad. Solomon Marcus (p. 99): „(…) există mai multe lumi posibile şi este necesar să efectuăm experimente pentru a stabili adevărul privind *natura* (s.n.) lumii noastre particulare". Iar referitor la experienţa şahului: „(…) cea mai dificilă etapă în rezolvarea unei probleme este formularea ei *adecvată* (s.n.) (…). Procesul de alegere a unei mutări pare să implice în primul rând *calitatea percepţiei* (s.n.) şi, în particular, capacitatea de a recunoaşte mii şi mii de procedee de joc (…) acumulate şi inventariate de experienţa şahistă anterioară. Şahul s-a dovedit a fi nu atât un joc de gândire adâncă, cât unul de observaţie, de percepţie a situaţiei de pe tabla de joc (…). Această capacitate selectivă se obţine pur şi simplu prin practică". În continuare (p. 108): „Şahul a devenit de multă vreme o metaforă de referinţă în ceea ce priveşte obiectele care funcţionează nu pe baza *proprietăţilor lor intrinseci* (s.n.) ci ca urmare a modului în care operează cu ele (…). Singurul fapt semnificativ sunt *regulile* (s.n.) care definesc mişcările pe tabla de şah (…)". Conform lingvisticii structurale a lui Ferdinand de Saussure, care a comparat limba naturală cu şahul, se afirmă: „(…) şi într-un caz şi într-altul utilizăm o *gramatică*, adică un ansamblu de reguli care explică *modul de folosire* (s.n.) a obiectelor (…); *relaţiile* (s.n.) dintre sunete definesc funcţia lor *lingvistică* (…); şahul, (prin) amestecul de precizie, complexitate, raţionalitate şi mister (…)" … (vezi p. 105 s.c.l.). Ş.a.m.d.

Ne-au preocupat într-o anumită perioadă a mileniului trecut accepţiunile muzicale ale unora din ideile de mai sus. Ne-am imaginat o serie de *Lumi posibile* cărora le-am dat formă şi funcţionalitate prin extrapolarea şi generalizarea unor resorturi formative esenţiale ale operei muzicale, prin regândirea şi reformularea unor gramatici incluse în jocul muzical devenit operă *de autor*, prin repunerea în discuţie a tot ceea ce înseamnă *gest* (artistic), fenomen de comunicare *în act*. Despre toate acestea vom reveni cu detalii şi exemple în apariţiile ulterioare din Revista *Muzica*.

Dar cum rămâne cu „conjuraţia imbecililor"? Este vorba despre o „conjuraţie" activă şi pasivă. Reproducem integral textul unui citat din Jonathan Swift: „Dacă apare pe lume un geniu adevărat, îl vei recunoaşte sigur după acest semn, şi anume, toţi imbecilii se vor uni într-o conjuraţie împotriva lui". Textul ar putea fi considerat, la o primă vedere, o butadă mizantropică (vezi autorul ei). Dar sensul implicat depăşeşte cu mult o vorbă de duh, propoziţia respectivă devenind, de fapt, o reflexie adâncă legată de zonele *arhetipice* ale configurării unor limbaje conţinute în opera culturală. Este o chestiune direct legată de creativitate, şi nu numai, şi aceasta într-un conflict întotdeauna deschis şi ne-finit între „tradiţie" şi ceea ce i se opune. O opoziţie ce ar putea accede la moduri şi niveluri diferite, uneori imprevizibile, de ruptură şi inserţie (din „neant") a *ceva* care într-un context istoric-cultural dat ar crea de la surpriză până la oroare! (tot imbecilă, am zice noi).

Nu există (fie, încă), nici un geniu implicat într-o activitate muzicală performativă de tipul celor înfăţişate până acum în Logica lumilor posibile (I-IV). Avem de a face mai degrabă cu o *conjuraţie* (…) pasivă, a celor din afara problemei. Şi aici problema imbecilităţii se pune în alt fel. Dar dintre câte unii care până acum au riscat să intre în jocul vizând alte Lumi Posibile, majoritatea s-au împotmolit în probleme de *gramatică*: de „dicţie". Adică de incapacitatea de

https://biblioteca-digitala.ro

activare a unor resorturi interioare de gândire şi comportament performativ, capabile a transcende practica curentă, unidimensională şi a genera un fenomen nou, inedit de operă muzicală, de alt tip de *interioritate*, transmisibilă în *act*. Voi mai reveni şi asupra acestui aspect, elementar în formarea Lumilor posibile. Aici „imbecilitatea" vizează mai degrabă aspectul gregar al neputinţei (vezi şi „Poezia leneşă" de Ion Barbu…).

Dar, acceptând acest prim pas, asimilat corect, să zicem, printr-o practică extinsă şi consecvent urmărită, ne vom pune (situaţie oricum inevitabilă) *din nou* problema accesului nemijlocit, prin „rezonanţă", la zonele primare, generatoare ale *cântării*: arhetipice, deoarece nu tot ceea ce cântă *corect*, întotdeauna cântă şi *bine*. Aici este vorba despre o anume *orientare*, întotdeauna creativă (în *vid*), a comunicării. Ea se poate defini numai prin absenţă (când lipseşte, adică), după cum cândva mi-a spus-o şi Xenakis, la Paris, când vorbeam despre „libertate"…Am putea face o analogie cu *frumuseţea* unei partide de şah, în care nu contează de fapt „învingătorul" ci *procesul*.

În experienţa proprie a acestor posibile Lumi am avut de a face (uneori!) cu interpreţi excepţionali: mă refer la defunctul ansamblu *Musica Nova* condus de Hilda Jerea prin anii '60 - '70 (vezi înregistrarea lucrării *Cantus Firmus*) la piesa simfonică *Phtora I – Durate* (într-o versiune remarcabilă a Orchestrei Radio, condusă de Emanuel Elenescu), la unele prestaţii de excepţie ale Ansamblului *Ars Nova* din Cluj-Napoca (vezi *Match II* – dirijor Cornel Ţăranu), la fragmente din spectacolul *Bizarmonia*, datorat ansamblului *Pro Musica Nova*, tot din Cluj şi regizorului Al. Tocilescu…

Starea de *graţie* induce în performanţă accesul creator la zonele arhetipale ale cântării pe care ne străduim a le desluşi pe cât se poate. Cum? Forând, poate, neobosit tot în *vid* – şi de aici încolo.

ABSTRACT

The author emphasizes the following topics:

– The chess play thought and the similarity of a systematic application of definite rules in the musical performance and in the chess play.
– The infinity of the human competence and the limits of the performance from the point of view of the capacity of the analyzes of the play's situations, well developed suite of a long sustained practice.
– Some important references to the book of the Acad. Solomon Marcus *Modes of Thought*, in regard to the analogies of the chess-play thought with the musical invention practice in the forming and structuring of the Possible Worlds (Universes of Language).
– The *archetypal* orientation of the musical forming process and its aesthetic "beauty" in which not the "winner" is important but the artistic quality of the development of the game. (The dichotomy *correct* – *well*).
– a.s.o.

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

Constanţa CRISTESCU

Violeta Dinescu în Africa de Sud

În cadrul Festivalului Internaţional George Enescu am cunoscut-o personal pe compozitoarea Violeta Dinescu, pe care am provocat-o la diverse discuţii profesionale. Unele sunt deja publicate. Am aflat că avusese o experienţă ieşită din comun între muzicienii din Africa de Sud şi i-am solicitat un interviu în acest sens. Răspunsul său, plin de ramificaţii, este incitant pentru cei ce sunt interesaţi să descopere marea civilizaţie a Africii acum, la începutul mileniului III, când se deschid minţile spre un umanism lipsit de prejudecăţi rasiale, însetat de cunoaştere culturală nediscriminatoare la nivel global. În ţara noastră nu există deocamdată nicio instituţie de cultură sau de cercetare academică a cărei activitate să fie profilată pe cercetări de africanologie şi pe promovarea culturilor africane. Africanii, cu înţelepciunea şi modestia lor exemplară, nu au căutat să-şi impună culturile agresiv, cum au făcut-o multe popoare şi grupuri etnice, ci s-au afirmat în lume cu discreţie şi onestitate prin ceea ce au mai valoros, conservându-şi taina permanentei renaşteri din propriile izvoare, nesecate de secole de oprimare rasială şi de jaf.

Aţi fost invitată pentru diferite schimburi de experienţă profesională la diferite universităţi din lume, ca de exemplu în Africa de Sud şi SUA. Pentru că relaţiile muzicale cu SUA sunt frecvente, aş dori să detaliaţi experienţa avută în* Africa de Sud*. În acest scop, vă rog să precizaţi perioada când aţi fost invitată în Africa de Sud şi cu ce ocazie. Care au fost activităţile desfăşurate în această ţară, cu ce impresii şi cu ce experienţă v-aţi întors de acolo?

https://biblioteca-digitala.ro

În anul **1987** am fost invitată la *International Eisteddfod* of *South Africa-Johannesburg*.

Acolo am primit 7 premii de odată în secţii diferite ale concursului de compoziţie care avea 7 secţii. Au fost 5 premii I şi 2 premii II. Din acest motiv mi s-a acordat şi ***pocalul festivalului din acel an*** (minunata piesă de artă din metal preţios) şi am fost invitată să particip nu numai la festivalul care a durat 3 săptămâni, ci să vizitez universităţi în toată ţara, de la Johannesburg până la Cape Town).

Cu toate că a trecut atâta vreme, amintirile sunt foarte vii.

Festivalul are loc la marginea capitalei Johannesburg, pentru că este nevoie de foarte mult spaţiu. Am fost acolo, în acel loc larg, chiar de la început. Am fost dusă ca să văd modul în care ia fiinţă festivalul; aceasta pentru că organizatorii doreau foarte mult să fiu martoră la evenimente cât mai multe.

Am fost martora atâtor aspecte necunoscute atunci în afara Africii de Sud, încât aş putea scrie un roman. A fost spectaculos ce am văzut. În scurt timp au fost construite corturi uriaşe care să poată cuprinde de la câteva sute la 2.000 de spectatori. Cortul unde a avut loc secţia de folclor cuprindea 2.000 de locuri.

(Tocmai am găsit pe internet această informaţie: The *Eisteddfod* is originally a Welsh *festival* and "*Eisteddfod*" means coming **...** " There are about 12 main languages spoken in *South Africa* and I think you have to know **...** at St. Gabriel's of Florida, an Anglican church in a suburb of *Johannesburg*. **...)**

De necrezut a fost următorul FENOMEN. Nu-l pot numi altfel în amintirea mea… În timp de numai 5 zile, sub ochii noştri s-a transformat o natură lipsită de verdeaţă, cum e la noi la sfârşitul iernii – numai pământ reavăn şi temperatură caldă, ca la început de primăvară. În numai o săptămână, într-o explozie de vegetaţie plină de sevă şi culori vii, cu flori nemaivăzute, cu substanţa ca de catifea şi petale groase, cu forme ciudate, am privit coreografii ale naturii în spaţiu de o mare claritate.

Toată suprafaţa Africii de Sud se află la cca 1.6oo de metri înălţime ...Te simţi pur şi simplu bine.

O problemă este expunerea la soare şi mi s-a atras imediat atenţia să mă acopăr. Mai mult de 300 de zile pe an soarele este pe cer limpede.

Mai întâi despre Festival: este cel mai mare din emisfera sudică şi cuprinde foarte multe secţii.

Concursul de compoziţie – după cum am spus - are 7 secţii: muzică de cameră (solo, cvartet, ansamblu), cor, piese cu voce şi orchestră ş.a.m.d. Este de fapt o parte a festivalului uriaş unde au fost invitaţi muzicieni renumiţi din toată lumea, orchestre, coruri, ansambluri ... Şi mai ales formaţii de muzică tradiţională (*folclor* nu se mai foloseşte aici ca termen, pentru că are o conotaţie negativă. S-a stabilit în anii ’80, după cum îmi amintesc, la un congres care a avut loc în SUA). Şi dansuri!

Această parte a festivalului a fost spectaculoasă. Acolo m-am concentrat în timpul celor 3 săptămâni.

Din păcate, eu nu mai am legătură cu ei din anii ’90...când s-au întrerupt legăturile din multe cauze. Eu m-am tot mutat. am reînceput vizitele în România, la familie…, iar în Africa de Sud neliniştile au crescut... etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Menţionez că nu putea veni nimeni din ţările comuniste; era interzis pentru că nu existau legături la nivel de stat cu Africa de Sud. Venirea mea acolo a fost dramatică în sensul pur al cuvântului – o istorie de Agatha Christi...

Mi-a dispărut paşaportul trimis prin poştă la Ambasada Africii de Sud ca să mi se pună viza. Am crezut că nu mai pot pleca. Ambasada Africii de Sud mi-a oferit un paşaport provizoriu de un an, pe care l-am primit cu 2 ore înaintea zborului. A fost o presiune nemaipomenită în Johannesburg ca să vin,

deoarece eram deţinătoarea *pocalului* şi ar fi fost imposibil să nu-l preiau oficial. După ce m-am întors din această călătorie minunată a reapărut paşaportul fără expeditor, simplu, prin poştă. Am fost înfiorată multă vreme de această întâmplare. Am avut nevroza urmăririi .... etc... Să ne întoarcem la ce vă interesează pe Dvs.

Partea de FOLCLOR, după cum v-am spus, a fost nemaipomenită. Aş putea povesti încontinuu mult; ceva spectaculos, parcă ireal.

Ultima formaţie care s-a prezentat a fost cea a ZULU, populaţie din sud estul Africii de Sud. Erau numai bărbaţi, şapte erau în spate pe scenă şi băteau ritmuri complexe la nişte instrumente uriaşe (un fel de gran cassa – tobe mari), care erau puse perpendicular pe sol şi erau 'bătute' cu ambele mâini dintr-o parte şi din alta. Cei 7 erau perfect coordonaţi.

Sub aspectul relaţiei informaţie–tautologie, băteau acelaşi ritm, iar funcţia era copleşitoare: nu numai tare, ci se umplea spaţiul de acele bătăi. Pulsa până adânc în pământ !

O grupă de bărbaţi (cel puţin 13 din amintirea mea) dansau pe scenă un dans foarte straniu, cu gesturi nevăzute de mine niciodată, nici de atunci până azi.

Din când în când, coordonaţi perfect cu 'TOBELE MARI', se aruncau, adică săreau întâi foarte sus şi apoi aterizau toţi deodată. În aer deveneau figuri geometrice perfecte... adică spatele paralel cu pământul, fiind aşa de sus şi aterizând de atât de sus, încât impactul la întâlnirea cu pământul era zguduitoare din toate punctele de vedere. Parcă te durea când vedeai şi auzeai sunetul. Vibraţia împreunată cu sunetul tobelor atingea limita posibilului.

Nu se poate vorbi de element estetic al dansului. Se pare că ei (ZULU) au numai dansuri războinice.

Prezenţa lor a fost ultima în program, pe scenă.

La ropotele de aplauze care nu se mai terminau a apărut şi un alb micuţ, cam la jumătatea celorlalţi ca dimensiune - atunci se putea vedea ce uriaşi erau ZULU -, care, în cele din urmă (albul) a fost ridicat ca un fulg de negri şi atunci, ropotele de aplauze s-au înteţit.

Menţionez că *înaintea acestui ultim număr* din festivalul de 3 săptămâni – unde în fiecare zi au fost spectacole folclorice şi unde, după cum am spus, am fost nelipsită, astfel încât nu ştiu ce s-a prezentat paralel la celelalte secţii, ... numai ce am văzut în program - eram atât de copleşită de oboseală, era aproape miezul nopţii din nou..., am vrut să plec şi tocmai găsisem o modalitate să fiu dusă la hotel, când am început să aud ritmurile de care v-am spus mai sus. M-am întors ca în transă şi nu am mai putut pleca. În scurt timp, adică în câteva secunde, am uitat de oboseală.

https://biblioteca-digitala.ro

Am fost curioasă şi am întrebat cine era omuleţul alb aclamat de toţi atât de lung şi am aflat că era vorba de arhitectul care a reuşit să construiască scena astfel încât să nu se dărâme la dansul ZULU.

Era bine cunoscut că aceştia dansau până se rupea tot sub ei şi erau nevoiţi să renunţe. Era, deci, o mare pierdere dacă ZULU lipsea din festival, căci după cum am spus, festivalul era anual şi erau participanţi prezenţi în festival nu numai din Africa, ci şi din alte continente.

Apoi am fost invitată în diferite universităţi. Din păcate nu am mai avut timp să ajung în ţara ZULU, unde funcţionau universităţi numai cu negri. Pe atunci era problema apartheid foarte acută, iar lumea din afara Africii de Sud avea o atitudine foarte agresivă împotriva acesteia, după cum ştim. Graniţa dintre albi şi negri era dură, iar imaginea din afara ţării era departe de adevăr. Eu am constatat acest lucru în diferite contexte; este greu de povestit în detaliu. Negrii vorbesc nu numai diferite limbi, ci şi diferite dialecte în interiorul aceleiaşi limbi. Dialectele sunt at\t de diferite, încât nu se pot înţelege între ei. ZULU erau foarte agresivi; nu acceptau alte limbi şi alţi negri. Se omorau între ei.

În interiorul acestei ţări cât un continent, negrii erau împărţiţi în două grupe mari: 1) cei care nu doreau schimbare şi care erau mulțumiți să lucreze sub 'dirijatul' albilor, deci cei mulțumiți cu stăpânii lor şi 2) cei care doreau schimbarea, care din păcate erau conduşi de comunişti organizaţi perfect (comunişti din ţara comunismului, nu de la ei) şi care erau infiltraţi perfect, aşa încât ... ş.a.m.d.

Drama mare era de ex. *Neckless*. Scenele arătau aşa: pe stradă era posibil ca negrii din grupa I să fie atacaţi de cei din grupa II, în felul următor: se repezea unul la gâtul celuilalt într-o mişcare fulger şi-i înconjura gâtul cu un cerc din material îmbibat în benzină şi îi dădeau foc. Poliţiştii prezenţi - se întâmpla în faţa lor - se făceau că nu văd. Aceste acţiuni erau dese, am văzut chiar în ştirile de la TV. Sunt multe de povestit… Să ne întoarcem, în sfârşit la muzică şi la universităţile de acolo.

Sistemul de învăţământ, pe atunci, era 'ancorat' la cel american şi cuprindea specialităţile clasice la mai toate universităţile, care erau ierarhizate în universitaria *de la modeste la de elita*, ce erau foarte scumpe. Compoziţia se studia foarte bine. Există o lume a compozitorilor din păcate aproape necunoscută în Europa. Am cunoscut mulţi compozitori, am ascultat muzica lor şi mi-a plăcut mult.

Interesant a fost întâlnirea cu AARON COHEN. L-am găsit şi pe internet: ***Biographical Sources for Music Name and Uniform Title Headings***, 25 Feb 2009 **...** *Cohen*, Aaron I. International enciclopedia of *women composers*. **...** Paraguay | Poland | Romania | Russia/Soviet Union | Silesia | *South Africa* |.

Acesta, de fapt, mă contactase încă din 1980, când eram în România. El a fost primul care a avut iniţiativa să facă un lexicon numai cu femei compozitoare.

AARON COHEN avea o meserie ciudată. Primea comenzi uriaşe ca să locuiască o vreme într-un loc anume şi să stabilească unde anume este locul cel mai potrivit să se construiască un mare centru comercial. Era foarte cunoscut ca diagnostician talentat… foarte talentat. Numea locuri la care nimeni nu se gândea şi apoi centrele înfloreau precis în scurt timp. Aşa a călătorit în toată lumea, din Japonia în Alaska etc, cu excepţia ţărilor comuniste în care nu putea avea nici o legătură.

https://biblioteca-digitala.ro

Încă de la începutul activităţii sale i-a venit ideea să cerceteze material legat de compozitoare şi aşa, în timp, pe unde se ducea intra în biblioteci, mai ales în anticariate, talciocuri, făcând o cercetare complexă ce includea şi moştenirile. A ajuns să realizeze ***un lexicon cu peste 5.000 de compozitoare din toate timpurile*** ale căror biografii şi listă de lucrări le posedă. Mi-a arătat totul la el acasă - o casă spectaculoasă, cu swiming-pooluri şi cu multe altele inimaginabile.

Am venit încântată de frumuseţea acestei ţări atât de blamată la vremea aceea şi de o atmosfera care nu era atât de încărcată pe cât era ea prezentată în mas media. Au urmat apoi evenimente dramatice, după cum ştim... Am rămas cu dorinţa revenirii în Africa de Sud, acea ţară miraculoasă şi nemaipomenită, pe care nu încetez să o iubesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Mirela ZAFIRI

Dialog cu Doru Popovici

Personalitate complexă, compozitor, scriitor, profesor, critic muzical, muzicolog şi om de radio, **Doru Popovici** face parte din generaţia Nichita Stănescu. Născut la Reşiţa începe studiile muzicale cu Jaroslav Lang şi Eduard Pavelka. Personalitatea sa muzicală s-a format la Timişoara sub îndrumarea lui Liviu Rusu. La Bucureşti, la Conservatorul Ciprian Porumbescu a fost discipolul lui Mihail Jora, Mihail Andricu, Theodor Rogalski, Marţian Negrea şi Zeno Vancea. S-a perfecţionat la Darmstadt, 1968, cu György Ligeti, Erhard Karkoschka, Günter Becker şi Christoph Caskel. *Muzicolog* de mare clasă, intransigent şi imparţial, al cărui discurs inspirat mi-a marcat creşterea din anii primari până în prezent, este un promovator însufleţit al muzicii româneşti, al compozitorilor români, indiferent de interconexiunile dintre ei, şi al interpreţilor pentru care arta este a doua natură.

Simbol al Radiodifuziunii Române, colaborator permanent al acesteia, în ultimii ani a onorat prin prezenţa sa posturile de radio România Cultural şi Muzical, cu emisiunile: Lucrări instrumentale şi Corespondenţe Spirituale, emisiuni de adâncă împărtăşire muzicală, poetică şi în general de cultură românească. Doru Popovici este vocea blând curgătoare care-şi manifestă vehemenţa pe aceeaşi frecvenţă cu bucuria. Este vocea imparţialităţii, a apartenenţei la spiritualitatea geografică românească, fără condiţionări sau interdependenţe, în general fără nici un fel de rezerve în a-şi exprima părerile şi crezul. După cum singur declară cu mândrie combativă: “am fost anti şi pe vremea comuniştilor, sunt şi acum”.

Profesor asociat la Universitatea Naţională de Muzică şi la Universităţile particulare Luceafărul şi Spiru Haret din Bucureşti, cunoaşte generaţii întregi de viitori interpreţi pe care-i îndrumă consecvent spre universul muzicii româneşti. A publicat *mii de studii, articole, cronici, recenzii* în toate ziarele de mare tiraj şi în revistele de specialitate (muzicale şi literare) din toată ţara fiind considerat *recenzentul numărul 1* al fenomenului editorial românesc. Ctitor în muzicologia românească al fenomenului literar inedit de *interviu epistolar,* autorul dezbaterilor istorice cu Dimitrie Cuclin sau Ion Piso, *memorialist* (Falimentul verde) şi scriitor de *monografii* (Nicolae Kirculescu, Mircea Popa, Nicolae Brânzeu, Ruxandra Donose, Miltiade Nenoiu), Doru Popovici este, după cum l-a numit Zeno Vancea “ultimul zimbru”, reprezentant de seamă şi totodată promovator asiduu al generaţiei sale, menţinând o stare de forţă culturală românească prin discursul său fluent, prin condeiul inspirat, prin muzica sa adânc şi pozitiv naţionalistă, prin însăşi existenţa sa înrădăcinată în felul de a fi românesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Viorel Cosma sintetizează în magistralul său Lexicon - Muzicieni din România: "Drumul creator al lui Doru Popovici a mers – timp de o jumătate de veac – într-un perfect paralelism între compoziţie şi muzicologie, între literatură şi critică muzicală, iar după 1990 cu accente mai pronunţate şi spre pedagogie... Dacă până către 1975 – 1980 a manifestat o atenţie sporită către muzica de operă şi simfonică, ulterior s-a orientat mai mult spre muzica vocală, corală şi camerală".[1]

Maestrului Doru Popovici îi datorez ideea recitalului Eminescu – în anul Eminescu (2000), recital care a făcut ulterior înconjurul României pricinuindu-mi mari satisfacţii profesionale şi uman cognitive; Domniei Sale îi datorez încurajarea umilului mei condei, în a pune pe hârtie gânduri muzicale, în articole sau eseuri citite în prefaţa emisiunilor sale radiofonice; Domniei Sale îi datorez susţinerea în temerara acţiune de înscriere la Doctorat, în octombrie 2000. Maestrul Doru Popovici a fost primul care a recunoscut în mine rapsodul doinind româneşte, a fost cel ce mi-a încurajat şi susţinut înclinarea nativă către liedul românesc, povăţuindu-mă pe calea deloc uşoară a muzicii vocal – instrumentale româneşti contemporane. Dorinţa Maestrului, uneori exprimată vehement, de a mă dedica exclusiv interpretării liedului românesc - unde susţinea Domnia Sa că mă ridic la cea mai înaltă cotă a măiestriei – nu am putut-o îndeplini, datorită caracterului plurivalent al personalităţii mele, care are nevoie de interpretare în toate genurile muzicale pentru a se simţi plenar în dezvoltarea sa. Însă precum adevărat este că, după gradul de pregătire spirituală pe care îl avem la un moment dat al vieţii noastre, chemăm în prejma noastră entităţi care să ne ajute şi îndrume pe calea pe care dorim să mergem – iar pentru mine Doru Popovici a fost şi este o astfel de îndrumare - la fel de adevărat este că liedul românesc a fost şi va rămâne pentru mine o permanentă revenire la matcă. La fel cum internaţionalizarea este bună pentru un artist, pentru a-şi lărgi cunoaşterea şi a se îmbogăţi experienţial, tot la fel de important este să nu-şi piardă sevele, iar eu am rădăcini adânci în sufletul Banatului care mă hrăneşte spiritual, împlinindu-mi devenirea.

Pentru permanenta grijă, susţinere şi supraveghere îi aduc ***prinos de mulţumire Maestrului Doru Popovici, acum, la aniversarea a 60 de ani de activitate componistică şi radiofonică.***

MZ: Care este mesajul componisticii dvs.?

DP: Am pledat şi pledez pentru o creaţie înrădăcinată în spiritualitatea românească, cu o întrepătrundere între tradiţie şi inovaţie, întru etic şi estetic şi cu teme majore. Pledez pentru protecţie socială, pentru cultură şi pentru răspândirea perceptelor christice.

MZ: Compozitorii preferaţi?

DP: Marii lirici în frunte cu Mozart, Schubert, Debussy, Faure , Wagner, Enescu şi Messiaen.

MZ: Care este cea mai iubită compoziţie a dvs.?

DP: Opera „Mariana Pineda", prezentată în anul Federico Lorca, în Spania, sub conducerea lui Octavian Calleya.

MZ: Poeme preferate?

DP: Cele concepute de Sfântul Eminescu, apoi de Arghezi, Blaga, Bacovia, Voiculescu. Am recitit după 30 de ani articolele politice ale lui Eminescu – parcă sunt scrise în zilele noastre. El rămâne un sublim român filoromân.

MZ: Cum decurge propriu zis creaţia la Dvs.?

1. Cosma, Viorel; Muzicieni din România – Lexicon – volumul VIII, paginile 91 - 101.

https://biblioteca-digitala.ro

DP: Scriu uşor şi repede, după o lungă perioadă de meditaţie legată de respectiva compoziţie. Scriu din plăcere, nu pentru sertar - ci pentru public, dar nu şi pentru inculţi sau antiromâni.

MZ: Vă consideraţi un om direct, sau mai degrabă un iscusit diplomat?

DP: Nu am fost niciodată diplomat. Fiind şi critic muzical, muzicolog şi scriitor, nu pot fi diplomat. Dimpotrivă. Spun ceea ce gândesc. De aceea am mulţi duşmani. Îl înţeleg pe înţeleptul Borges care a accentuat că „Nu mă interesează cu cine a votat Shakespeare" şi pledez pentru o autonomie a esteticului.

MZ: Vă consideraţi un perfecţionist?

DP: Da. Mă rog bunului Dumnezeu să nu apuc ziua în care să fiu mulţumit de ceea ce am compus!

Doru Popovici se numără printre compozitorii care potenţează profilul melodic cu dimensiunea timbrală a vocii, miniaturile sale fiind toate insuflate de particularităţile vocii pentru care au fost scrise. Mă număr printre privilegiaţii care beneficiază de inspiraţia creatoare a Maestrului, Domnia Sa dedicându-mi câteva dintre opusurile recente, datorită potrivirii timbrale a glasului meu pe primele lieduri interpretate, condiţionare iniţială ce a amplificat contextul interiorizat - dramatic.

Deşi experienţa pe care o aveam atunci când am cântat întâia dată muzica Maestrului era a avântului tinereţii, prin abordarea unui număr de lucrări relativ mare din creaţia Domniei Sale am deprins melodierea care se cere vocii, în mai toate lucrările sale. Afirm acest lucru fiindcă, în decursul timpului mi s-a confirmat în practică intuiţia muzicală de la începuturile carierei, şi anume, că fiecărui compozitor îi corespunde plenar un anumit gen de voce. După cum se ştie vocea este oglinda sufletului. Nu sunt mulţi cântăreţii care să schimbe culoarea, grosimea şi tonicitatea vocii de la un compozitor la altul sau chiar de la o piesă la alta. Desigur, când te joci mult cu vocea, se poate să scontezi pe anumite efecte, care la un moment dat nu coincid cu viziunea compozitorului, caz întâmplat mie în aceeaşi perioadă de început cu liedul Poarta, al Corneliei Tăutu, pe care nu o cunoşteam personal. Mi se pare importantă colaborarea cu creatorul deoarece din discuţiile interpret – compozitor se naşte acea intuire a filonului expresiv pe care autorul şi-ar dori să meargă cel ce-i cântă lucrarea. Muzica îl caracterizează pe cel ce o scrie, într-un mod foarte intim şi personal. Cunoscând autorul, şi cercetându-i lucrările este mult mai uşor să dibuieşti doleanţele neexprimate în partitură. După cum am mai afirmat, litera partiturii este doar începutul drumului, sunetul de referinţă de la care pornim dantela personală a interpretării.

Revenind, cunoaşterea personalităţii *ultimului zimbru* m-a ajutat mult în interpretarea lucrărilor Domniei Sale. Nu este un lucru minor faptul de a se fi născut la Reşiţa, în Banat, unde *cântă tot natul*, unde graiul e domol, iar cuvântul dat e lege. Aceste lucruri transpar în muzica sa, şi cunoscându-le am descoperit dulceaţa vocii care se potriveşte ca vocalitate creaţiei sale. Abordând în acest fel Poemele şi Motetele, lungimea frazei muzicale nu mai este atât de dificilă...

Vă invit la un succint periplu printre câteva piese dintre cele 24 care mi-au fost încredinţate din creaţia pentru voce a Maestrului.

În muzica lui Doru Popovici distingem trei perioade. Prima, ***Perioada Post impresionistă*** îmbină armonios elementele de tehnică Debussy - istă cu mijloace de expresie ale folclorului românesc într-un lirism doinit, mai bine spus o stare sufletească elegiaco – visătoare ca în liedurile pe versuri de Eminescu, Bacovia, Topârceanu, Blaga, Goga şi Labiş.

Doru Popovici: *„Am ales poetica lui Eminescu deoarece ea reprezintă sufletul românesc redus la esenţă, relevând un lirism rafinat şi o muzicalitate profundă, încât de câte ori îi aprofundez poemele am impresia că al său cuvânt cântă. Cred că George*

https://biblioteca-digitala.ro

Călinescu a avut mare dreptate când a spus: Ape vor seca în albie şi peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate şi câte-o stea va veşteji pe cer în depărtări, până acest pământ să strângă din nou toate sevele şi să le ridice în ţeava subţire a altui crin de tăria parfumurilor sale."[1]

Dintre sute de catarge este titlul şi motto-ul recitalului construit de mine în anul 2000, această piesă îmbrăcând în ea minunea Eminescu cel mai plastic, dintre toate liedurile pe care le-am auzit. Construcţia sa este deosebită, eu neîntâlnind între liedurile interpretate până acum ceva similar în componistica română, decât – asemănător într-un fel, ca şi idee armonică în liedul Moină, pe versurile lui George Bacovia, compus în 1952 - tot de Doru Popovici - unde pianul cântă în altă gamă faţă de voce. (Moina a fost pentru mine prima întâlnire cu muzica lui Doru Popovici. S-a întâmplat în anul IV de Conservator, la clasa Doamnei Profesor Universitar Georgeta Stoleriu şi a fost prima piesă de acest fel cântată. Solistul are de luptat cu politonalitatea, pianul fiind scris în Re minor, în grav, în mediu, în Mi Bemol minor, în timp ce vocea melodiază în Mi Bemol minor cromatic, cu rezonanţe orientale. Doru Popovici, alături de compozitori ca Darius Milhaud, Mihail Jora, a pus cu o mare subtilitate în evidenţă acest procedeu.)

Oscilaţia permanentă Fa minor - La Bemol Major este sunetul valurilor, şuieratul vântului. B-ul ne face o surpriză transpunând brusc discursul sonor cu un semiton mai sus – o legănare La Major - Fa Diez Minor într-un mezzopiano ceva mai prezent, în comparaţie cu restul piesei care se petrece în intensităţi de la piano în jos. A - B-ul se repetă de două ori iar Coda este formulată ca o concluzie Piu Lento pianississimo pe repetiţiile valurile,vânturile... - cele ce rămân vecinic, în tonalităţile de la început.

Această piesă am reuşit să o abordez cu o tehnică mai specială, în falset, despre care se spune cum că femeile nu l-ar avea, dar din moment ce eu îl pot folosi... şi cunosc multe persoane care-l folosesc numindu-l în diverse feluri - de la voce moale până la mezzavoce - e clar că este doar o divergenţă de denumire. Singura parte cântată, în viziunea mea, este partea mediană, în rest am simţit-o ca pe-un bocet scâncit liniar pe-un fir de şoaptă, pentru că mai multă voce ar rupe echilibrul atât de precar dintre armonii, dintre valuri şi vânturi, şi-n acelaşi timp ar necesita mai multe respiraţii. Toată piesa am conceput-o în 8 respiraţii - fără final - câte două pe fiecare strofă.

La Timişoara am inaugurat sala Orpheum cu acest recital, avându-l pe Ovidiu Giulvezan - cunoscutul profesor şi muzicolog - ca prezentator şi comentator. După piesa *Dintre sute de catarge* a afirmat în faţa publicului că nu se poate abţine să nu atragă atenţia asupra manierei de abordare a acestui lied "cu un fel de voce pe care nu ştie cum s-o numească şi n-a mai întâlnit-o în sălile de concert, dar care este cea mai potrivită abordare pentru această piesă"[2]. Acest fir de voce din care porneşte şi în care sfârşeşte piesa, are pentru mine semnificaţia unei stări de abandon, de sfârşire în faţa sorţii, şi prin acceptare, de spiritualizare. Trebuie să fie moale, plutind aproape nevibrat şi absolut egal în intensitate şi culoare - fiecare silabă curgând din cea anterioară fără nici un hop – până la finalul de consistenţa unei şoapte, la limita inferioară a sonorităţii unui pianississimo.

1. Zafiri, Mirela; De ce Eminescu? De ce versurile alese? Anchetă realizată în Actualitatea Muzicală numărul II / octombrie 2000, Revista Uniunii Compozitorilor şi Criticilor Muzicali din România, cu ocazia recitalului *Dintre sute de catarge*, prin amabilitatea celor 10 compozitori contemporani cântaţi.
2. Giulvezan, Ovidiu; în Prezentare la recitalul Joc de iluzii, Timişoara, Inaugurarea Sălii Orpheum a Facultăţii de Muzică în Stagiunea camerală a Filarmonicii din 12. 10. 1999.

https://biblioteca-digitala.ro

Dintre sute de catarge este minunat caracterizat de soprana Bianca Manoleanu în cartea sa *Direcţii poetice în creaţia românească de lied a secolului XX* ca "forma muzicală ideală a acestui vers"[1]

Dacă nu ar exista *Dinte sute de catarge*, ar rămâne minunata muzică inspirată de poezia lui Blaga. *Sus* este pentru mine expresia romantismului compozitorului, de la alegerea textului până la întruchiparea sa în muzică. Pianul ne introduce în atmosfera de înălţare spirituală pe care doar dragostea o poate da, printr-un arpegiu ascendent, pregătind descântecul vocii, ce-şi ia avânt spre acutul stării de bucurie din primele măsuri, prezentând dintr-o suflare toată fericirea părtăşiei în iubire. Vălurirea arpegiilor pianului, încet descendentă, subit ascendentă, ne conduce spre starea de poveste care a determinat izbucnirea tumultuoasă a enunţului. Următoarea frază beneficiază de suportul armonic al pianului, pe acorduri de largă întindere. Calmul relativ este întrerupt de un nou arpegiu ascendent, la pian, ca un puseu din febra strigătului de-nceput. Povestea vocii continuă, ajungând la apogeu, în forte, în timp ce pianul revine din nou în starea bucuriei înaripate ca un foc de artificii, strigându-şi cerului preaplinul sufletesc. Atmosfera se înseninează, pierzându-se în visare: *Numai noi doi. Sus.* într-un do filat spre pianississimo, al vocii, risipit în rarefierea atmosferei piscului, odată cu contra Fa-ul transcendent al pianului, ce dă semnalul transmutării celeste.

***Perioada Expresionistă*:** Doru Popovici este primul dodecafonist din România după cum scria în Le Monde. Altfel spus, a obţinut o sinteză personală îmbinând tehnica serială dodecafonică cu elemente din folclorul românesc. Un exemplu grăitor sunt Trei lieduri pe versuri de Blaga, Două lieduri pe versuri de Arghezi, sau Patru lieduri pe versuri de Labiş. La acestea asociem Sonata pentru două violoncele, Sonata pentru două viole, Cvintetul Omagiu lui Ţuculescu, Operele Prometeu şi Mariana Pineda, Baletul Nunta şi Trei madrigale pe versuri de Blaga. În contextul muzicii româneşti şi al perioadei respective - înţeleg prin aceasta închistarea comunistă în faţa anumitor subiecte sau modalităţi de exprimare liberă - opera Prometeu a fost un act de mare curaj componistic, prefigurând o revoluţie în limbajul muzical. Doru Popovici se încadrează între curajoşii pionieri care au îndrăznit să se exprime componistic într-o manieră ce a depăşit nivelul timpului, înnoindu-i mijloacele de exprimare. În această perioadă predominant este sentimentul tragic exprimat prin recitativul cromatic, ca în *Inscripţie pe un mormânt* pe versurile lui Tudor Arghezi. Procesul de adaptare şi modificare a tehnicii seriale dodecafonice în îmbinarea şi altoirea sa pe elemente din folclorul românesc, produce o mutaţie în creaţie, născându-se un model stilistic nou, derivat dintr-o structură arhetipală mai mult sau mai puţin diferită de modelul la care se raportează. Tocmai în această diferenţă constă originalitatea miniaturii româneşti. Expresia este cea care înveşmântează substanţa liedului în totalitate, fizionomia discursului vocal fiind întru totul subordonată forţei emoţionale a versului.

Exercitarea influenţei unei serii de factori noi în destinul Maestrului Doru Popovici duc la permutări serioase în opera sa, trasând o nouă schimbare de direcţie, concretizată în ***perioada bizantină.*** Melosul arhaic bizantin este tratat printr-o tehnică post – renascentistă, precum în Simfonia III - a Bizantină, prima simfonie română închinată Crăciunului, Simfonia a – VI - a în memoria lui Iorga, Poem bizantin, Codex Caioni, Arii bizantine, Imne bizantine, Motete, Operele Statornicie şi Prostituata. Aşa cum spunea Dimitrie Cuclin, liedurile din această perioadă au o grandoare austeră şi hieratică, cu o

1. Manoleanu, Bianca Luigia; Direcţii poetice în creaţia românească de lied a secolului XX, Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2005, ISBN 973-7857-10-09, pagina 71.

https://biblioteca-digitala.ro

mare interiorizare în care sentimentul căinţei creştine se reliefează impresionant. De altfel în ultima operă - Maria Magdalena - ideea căinţei e tema principală. Ea apare şi în Imn bizantin pentru Sfânta Fecioară Maria opus 125, pentru voce, vioară, cello şi pian, pe un text liturgic a cărui primă audiţie absolută mi-a fost încredinţată. Rolul şi semnificaţia discursului vocal, în acest caz, este de anticipare şi amplificare a sensului religios, efectul estetic al vocalităţii fiind implicit funcţie revelatoare a textului poetic.

Şi în această perioadă Doru Popovici cultivă cantabilitatea, însă spre deosebire de post - impresionism, acum predomină melosul bizantin şi psaltic.

Motetul *Evocare* de Doru Popovici, opus 110, pe versurile Maestrului, l-am interpretat în primă audiţie absolută la Sala Radio, Bucureşti, în 19. 01. 2000, în compania Orchestrei de Cameră Radio, Dirijor Constantin Brâncuşi. Evocarea se referă la *Sfânta Iugoslavia,* şi a fost conceput ca reacţie la evenimentele politice ce au dus la scindarea federaţiei. Orchestra pregăteşte atmosfera poetică, harpa îşi vălureşte corzile, iar soprana începe să descrie în valori ponderate, bine potrivite pe metrica versului frumuseţea reliefului ţării de dincolo de Dunăre. Prezentarea temei sopranei are loc fără suport armonic, neacompaniată, pe parcursul a 49 de măsuri, în andante. După această monodie, soprana îşi continuă discursul sonor, orchestra intrând fără nici un preambul pe tonul la care se presupune că a ajuns soprana. Nostalgia timpurilor de pace transpare în versul inspirat. Starea naţiunii îl îndurerează pe compozitor, contribuind la mutarea centrului de greutate din sfera politicului în cea a filosofiei existenţiale, - provocând un maxim intonaţional în acut, de o intensitate forte, - prin întoarcerea spre religie. Astfel se pregăteşte încheierea motetului, într-o atmosferă de rugă, pe o vocaliză în piano, ce se stinge în pianississimo. Valoros şi inedit în acelaşi timp, pornit ca reacţie la o invazie întâmplată la graniţele ţării noastre, demonstrează forţa implicării profunde a unui compozitor de talia lui Doru Popovici în întâmplările vieţii noastre pământeşti. Consider meritorie luarea de poziţie în creaţia muzicienilor români din toate timpurile, şi apreciez curajul unor astfel de ieşiri la rampă.

Cele Două Imne Bizantine de Crăciun, opus 40 Numărul 3, sunt scrise pe teme din secolul X – XI. Mobilitatea unduitoare a fluxului melodic printr-o mişcare uşor descendentă sau ascendentă, însoţită deseori de apogiaturi ce subliniază stilul bizantin, melismele pe vocale schimbate în mod frecvent, în curgerea textului dau acestor poeme un aer arhaic de o frumuseţe cu totul aparte. Exactitatea ritmică şi intonaţională sunt esenţiale în interpretarea celor două imne, având în vedere că toate ornamentele vocii trebuie să se încadreze în crisalida formei armonice date de Maestru. Pianul are rolul fundamentului, al isonului, uneori dublând vocea, alteori evoluând într-o susţinere armonică, pe acorduri compacte. Fără întreruperea sonorităţii generale şi a ritmului molcom al frazei muzicale, interpretul trebuie să sublinieze fiecare apogiatură printr-o uşoară şi relativ rapidă accentuare, sau mai degrabă spus printr-o discretă lovitură de glotă. Subliniez încă o dată, fără întreruperea sunetului. Aceste mici alunecări melismatice dau izul autentic muzicii bizantine. Ele trebuie să aibă altă sonoritate decât curgerea melodiei, altfel se transformă în mordente. Este o tehnică specială în interpretarea acestei muzici, în trecut se studiau cel puţin 10 ani până se ajungea la perfecţiunea intonaţională, cu sferturi de ton sau chiar come. Senzaţia mea din punct de vedere tehnic în interpretarea melismelor este relativ similară cu tehnica iodlerului, pe subdiviziuni infime, mult mai mici, în care fragmentele intonate sunt mult mai apropiate ca poziţii producând o evidenţiere delicată a sunetului. Într-un dolce celest, ultima parte se stinge pe note lungi, lento, într-un ecou pe bolta catedralei sufletului nostru, amin.

În virtutea limbajului muzical, a influenţei de sorginte bizantină, dar şi a unei diversificări neconvenţionale funcţie de unele texte miniaturale apărute în ultima perioadă,

https://biblioteca-digitala.ro

creaţia Maestrului s-a îmbogăţit cu poeme noi sau Motete, toate în stil bizantin. Menţionez dintre primele audiţii ale ultimilor ani poemele: *Dumnezeu şi Bach,* pe versurile lui Corneliu Vadim Tudor, *Poeme într-un vers, opus 165,* pe versurile Paulei Romanescu, sau *Eu te-am iubit,* pe versuri de Puşkin. Faptul că nu a abandonat nicicând creaţia, şi încă simte că mai are ceva de spus în peisajul componistic naţional, ne dă măsura înzestrării sale.

Pentru Doru Popovici îmbinarea muzicii cu textul poetic a fost întotdeauna o prioritate fertilă în individualizarea şi vitalizarea fizionomiei discursului vocal.

Doru Popovici este un liric prin excelenţă. Câteva teme sunt predominante în opera sa muzicală. *În primul rând tema religioasă*, prezentă în ultima fază a componisticii în *Imne Bizantine, Arii Bizantine, în Motetele corale*, în piesele lente ale muzicii camerale şi simfonice, şi în cele două opere: *Statornicie şi Prostituata*.

În faza a doua a muzicii sale întâlnim adesea *tema pastorală*. Admiraţia pentru relieful Banatului natal este evidentă, manifestându-se pregnant în această fază a evoluţiei sale.

Compozitorul consideră că în acest context geografic se detaşează alternanţa de deal-vale concepută de Lucian Blaga ca spaţiu mioritic. Precum un alt fiu credincios al pământurilor natale, Zeno Vancea, şi călcându-i pe urme în multilateralitatea domeniilor muzicale accesate, Doru Popovici susţine că echilibrul sufletesc al bănăţenilor este legat de acest relief ondulat, cu suiş - coborâşuri moi, fără asprimi, din Vestul ţării. În Opusuri precum *Pastorale bănăţene, Madrigale bănăţene* pe versurile lui Alexandru Jebeleanu, *Imn* închinat oraşului natal Reşiţa, cu care a câştigat Premiul Uniunii Compozitorilor din România sau liedurile *Doina* şi *Cântec vechi* se reliefează admiraţia sa pentru acest mirific loc căruia îi păstrează într-un colţ înlăcrimat de inimă, o viziune paradisiacă, precum în Trilogia lui Blaga: *Pe-un picior de plai, pe-o gură de rai.*

Tema iubirii ocupă un loc foarte important în liedurile lui Doru Popovici. El preferă în acest caz recitativului cantilena de amplă respiraţie, aproape Pucciniană (între multele scrieri ale Domniei Sale menţionez că este şi autorul monografiei Giacomo Puccini).

Nu întâmplător, poeţii săi preferaţi sunt: Eminescu, Blaga, Goga, pentru care femeia apare ca o redescoperire postumă înălţată la dimensiune de legendă. În cartea sa *Arta Trubadurului* Doru Popovici subliniază ideea după care, trebuie să revenim la manierele nobile ale trubadurilor faţă de femei. Uneori iubirea pentru femeie se combină cu adoraţia pentru Cel de Sus (*Poemele Evei*). În operele sale, personajele ce se sacrifică pentru dragoste sunt cele feminine: Eromeni din Prometeu, Mariana Pineda, Maria Magdalena, Lucia Vorvoreanu. Ca şi Eminescu, Doru Popovici consideră femeia iubită ca o copie imperfectă a unui prototip ideal, nerealizabil. În cartea dedicată lui Wagner, el accentuează faptul că Mathilde Wesendonck, marea iubire a Pann-ului de la Bayreuth nu a putut fi fericită, deoarece marile iubiri se pot realiza numai într-o lume transcendentă.

În poemele sale literare pune într-un con de limpezimi ideea potrivit căreia o femeie când se destăinuie apropie pe iubitul ei de Dumnezeu, încât până şi moartea devine mai puţin probabilă.

MZ: Cum vedeţi legătura interpret / compozitor?

DP: Compun alegându-mi, eu, interpretul, şi după o indiscutabilă inspiraţie. Sunt un neoromantic... Legătura o văd, cerând interpretului respectiv nu numai talent ci şi o vastă cultură.

MZ: Cum vedeţi integrarea liedului românesc în context universal?

DP: Liedul românesc face parte din cel universal. De la Mihail Jora până la cei tineri el are ca teză folclorul şi arta sonoră bizantină, iar ca antiteză muzica universală, ca să ajungă la sinteză, iar în această privinţă, piesele din „cvartetul de aur" al creatorilor români – Eminescu, Enescu, Brâncuşi, Eugen Ionesco pot să ne ofere exemple multiple.

https://biblioteca-digitala.ro

MZ: Ce înseamnă pentru Dvs. Uniunea Compozitorilor din România?

DP: Uniunea Compozitorilor şi a Muzicologilor din România semnifică enorm pentru mine. Ea s-a format şi dezvoltat admirabil, după anii 1964, dar suferă în aceşti ani o cumplită involuţie, deoarece bugetul pentru cultură a ajuns sub 1%. Pledez pentru protecţie socială pentru cultură şi pentru răspândirea învăţăturilor creştine. Trăim într-o ţară unde deculturaţia adesea triumfă iar economicul striveşte spiritul. Sper să reînvie conceptele estetice ale acelui răscolitor Rinascimento.

Cea mai bună caracterizare a omului şi artistului Doru Popovici a fost făcută de George Sbârcea, un Maestru al caracterizărilor: este o contradicţie între vehemenţa lui Doru Popovici (creatorul eufoniei dorului - dor) şi lirismul doinit al multor pagini vocale create de dânsul pentru care ar trebui să iscălească, nu Doru Popovici, ci... Dorul Popovici.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Octavian Lazăr COSMA

„O adevărată revelaţie artistică”

În primăvara anului 1912 s-au derulat evenimente cu impact puternic asupra publicului iubitor de teatru muzical: două trupe ruse, una de operă şi alta de balet, au susţinut reprezentaţii în oraşe ale României, făcând cunoscute atât compoziţii datorate şcolii naţionale ce se afirma strălucitor, cât şi artişti interpreţi de clasă, care reuşeau să proiecteze substanţa artistică a tinerei culturi muzicale. După o lungă perioadă de acumulare, artiştii ruşi au sesizat momentul expansiunii, ieşirii din izolare şi etalarea măiestriei în centre de peste hotare, ca un strigăt ce clama recunoaştere şi preţuire. Este bine cunoscut ceea ce s-a întâmplat cu turneele trupelor conduse de Serge Diaghilev la Paris, la Monte Carlo, şi instalarea în etalonul avangardei a Baletelor Ruse, fără egal în Europa la începutul veacului XX.

România nu intra în socotelile şi itinerariile trupelor ruse, care ţinteau mai sus, la podiumurile oferite de cercurile muzicale şi artistice din cele mai prestigioase centre. Chiar se lăsase impresia că trupele ruse nesocoteau succesul ce s-ar obţine la noi în ţară. Dar, iată o dovadă că nu aceasta trebuie să fie imaginea finală: au existat turnee ruse şi în România.

Anterior, este firesc să se amintească şi faptul că artiştii lirici români, formaţi în ţară ori în Occident, au avut şi ei partea lor de contribuţie la mişcarea lirică din Rusia, în calitate de solişti în trupe italiene şi ruseşti, ce s-au bucurat de stimă şi consideraţie. Este suficient să fie amintiţi Hariclea Darclée, Giovanni Dimitrescu, Nuovina, Dimitrie Popovici, ca şi Eufrosina Cuza, distinsă primadonă a Operei Imperiale din Sankt Petersburg...[1]

Iaşiul, cu sala Teatrului Naţional, pare să fi fost beneficiarul cel mai avantajat, deoarece o companie de operă l-a vizitat, venind de la Odessa şi Chişinău, cu un ansamblu impunător, reunind sub direcţia lui Mihail E. Medvediev (Medwedieff) compartimentele necesare unei reprezentaţii de operă dintre cele mai prestigioase. M. E. Medvediev, apreciat tenor de operă, cu priorităţi absolute în premiera unora dintre creaţiile lui P. I. Ceaikovski, după care s-a consacrat carierei didactice, predând canto, deţinea o clasă la Conservatorul din capitala Rusiei, asumându-şi alcătuirea şi conducerea de trupe, în vederea unor turnee. Ansamblul din 1912 număra 108 persoane: 30 instrumentişti în orchestră, 38 corişti, corp de balet, solişti racolaţi de la Sankt Petersburg şi Moscova. Costumele erau specifice epocilor acţiunii diferitelor titluri, fiind confecţionate la renumita casă de modă Leifert, din oraşul de pe malurile Nevei. Dirijor era Emil Badchen.

Nu se vor înţelege niciodată dificultăţile la care se expuneau organizatorii atunci când se aventurau într-un turneu de o asemenea complexitate, mai ales pentru acele vremuri, riscurile, avatarurile, deoarece cheltuielile cu deplasarea artiştilor, a decorurilor, costumelor, instrumentelor, recuzitei şi câte altele, erau considerabile. Desigur, itinerarul

[1] Cosma, Lazăr Octavian. *Interpreţi români în Rusia*. În *Probleme de muzică*, 1957, Nr. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

viza nu numai oraşe, dar şi ţări. Ca regulă, asemenea iniţiative se soldau cu rateuri financiare, cu consecinţe neprevăzute...

Agenţia ieşeană de impresariat „Carmen Sylva", de la Librăria „Iliescu", a pus în mişcare presa, pentru a vesti turneul, pentru a se vinde biletele, recurgându-se la aprecieri dintre cele mai favorabile, apelându-se şi la ecourile spectacolelor din presa de la Odessa şi Chişinău... „Operele care se vor juca sunt din cele mai alese [...] care prin interpretarea lor vor lăsa un adevărat suvenir publicului ieşean, care de mult timp n-a avut ocazia să asculte o trupă aşa de mare."[1]

Operele programate au fost: *Mazeppa* de P. I. Ceaikovski – 25 februarie; *Dama de pică* de P. I. Ceaikovski – 26, matineu; *Viaţa pentru Ţar* de M. I. Glinka – 26 februarie, seara; *Demonul* de *Anton Rubinstein* – 27 februarie; *Evghenii Oneghin* de P. I. Ceaikovski – 28 februarie 1912.

Cele cinci titluri reprezintă opusuri de maximă dificultate, pretenţioase la toate capitolele, complexe, presupunând, pentru a fi prezentate, un ansamblu redutabil, ce implica un efort artistic de maximă solicitare şi profesionalism. Se poate chiar pune întrebarea cum a fost posibilă o asemenea programare, în doar patru zile la rând, şi în plus cu un matineu, neobişnuit datorită pretenţiilor ridicate de o partitură ca aceea a operei *Dama de pică*.

Publicul românesc nu era familiarizat cu acest repertoriu, constituind o noutate ce pretindea o anume cultură muzicală. În plus, reprezentaţiile servite într-un interval scurt de timp ridicau probleme, aprecierea deţinătorilor diferitelor roluri, clasa acestora, nefiind la îndemâna oricui. În aceste circumstanţe nu este de mirare că, în cronicile apărute în diferite periodice, se ivesc semne de nedumerire, neexistând termeni de comparaţie la care să se refere. Ca atare, s-au făcut recomandări de a se prezenta şi opere cunoscute de către artiştii ruşi, apreciaţi fără rezerve, tocmai pentru a putea fi cotaţi obiectiv. Conducătorii trupei au fost receptivi, reuşind să programeze, peste programul anunţat cu săptămâni mai înainte, operele franceze *Faust* de Charles Gounod şi *Carmen* de Georges Bizet, primite de asemenea cu interes.

Îndemnurile avancronicilor încerca să insufle încredere faţă de evenimentul ce se apropia. „Relativ la compania de operă rusă citim în ziarele din Basarabia aprecieri foarte elogioase[2] [...] O trupă aşa de bine alcătuită, cu seriozitate pentru operă în toate amănunţimile şi nou, de mult n-am avut aici..."

Un redactor al ziarului ieşean *Mişcarea* a asistat la două dintre spectacolele trupei la Chişinău, grăbindu-se să informeze că succesul a fost deplin, aplauzele la *Dama de pică* transformându-se în ovaţii. Turneul a devenit posibil deoarece în Rusia nu erau permise reprezentaţii în a patra săptămână a postul de Paşte. Corespondentul îşi asigura cititorii că „...e vorba de o trupă de operă de primul rang şi aşa cum poate ieşenii n-au avut niciodată ocazia să vadă...

Opera rusă e un ansamblu complet, căruia nu-i lipseşte niciunul din elementele cari alcătuiesc o trupă în accepţiunea cea mai largă a cuvântului. Elementele prime sunt recrutate din ilustraţiile (!) muzicale ale Rusiei, iar orchestra, corul şi corpul de balet sunt ireproşabile.

De altfel, suntem încredinţaţi că publicul ieşean, setos de spectacolele alese, se va grăbi să profite de acest atât de rar şi fericit prilej, asistând la cele şase reprezentaţii ale operei ruse, cari vor fi adevărate regale artistice."[3]

[1] *Informaţiuni. Opera Mare din Rusia*. În: *Evenimentul*, XIX, 289, 17 februarie 1912, p. 2.
[2] XXX *Opera rusă*. În: *Evenimentul*, XIX, 296, 28 februarie 1912, p. 3.
[3] XXX *Opera rusă*. În: *Mişcarea*, IV, 245, 26 februarie 1912, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru cointeresarea publicului, ziariştii recurgeau la cele mai diverse modalităţi, una dintre acestea fiind invocarea numelui A. S. Puşkin, ale cărui scrieri se aflau la temelia unora dintre operele anunţate. „...Trupa de operă rusă – care va aduce laşului un intermezzo artistic atât de necesar în mijlocul întâmplărilor prozaice – va începe şi va sfârşi seria de spectacole cu câte un libret de Puşkin: *Mazeppa* şi *Oneghin*, nume sugestive, care evocă atâtea memorabile momente din lumea imaginaţiei bogate a unuia dintre cei mai mari poeţi ai tuturor timpurilor..."[1]

Reprezentaţiile s-au desfăşurat conform calendarului, publicul umplând sala Teatrului Naţional până la refuz, după fiecare act, artiştii fiind răsplătiţi cu ropote de aplauze..."

Probabil, se vor găsi afişe u distribuţiile complete; ceea ce deţinem noi sunt doar cronicile, şi nu la toate reprezentaţiile, ceea ce nu ne împiedică să realizăm o panoramare suficient de edificatoare asupra turneului şi reacţiei publicului, fapt ce contează, finalmente.

Cronicarul *Evenimentului* recunoaşte că spectacolele au oferit ieşenilor „...un gen cu totul nou şi o muzică pe care ieşenii n-au avut încă prilejul să o asculte.

Mazeppa şi *Dama de pică* a lui Ceaikovski, precum şi *Viaţa pentru Ţar* a lui Glinka, cei doi maeştri clasici ai muzicei ruseşti, au magnetizat o sală aleasă, dorită de mult de asemenea spectacole de artă."

Evident, soliştii distribuiţi în diversele roluri erau elogiaţi pentru măiestria vocală şi actoricească. Cei mai lăudaţi au fost basul Zaseevici – „...este unul din acei mari cântăreţi pe care nu i-am avut încă în laşi..." –, baritonii Vronski şi Atanasov (Athanasiu) – „...artişti în toată puterea cuvântului" –, precum şi tenorii Baratov şi Seleavin. Dintre vocile feminine erau remarcate Skibitska, Kiselevskaia, Dragomireskaia şi Senşova, care „posedă voci armonice, agile şi pline de căldură".

Atât corurile, cât şi ansamblurile se dovedeau „ireproşabile".

Concluzia: „...Opera rusă în afară de serile artistice ce ni le oferă, contribuie cu popularizarea muzicei slavone şi la noi, făcându-ne să cunoaştem îndeaproape muzica clasică a maeştrilor ruşi.

Cu elementele de valoare pe care le numără acest ansamblu credem că ar fi nimerit ca şi afară de spectacolele anunţate să ne mai dea vreo operă din repertoriul italian şi francez."[2]

Într-o cronică din ziarul *Mişcarea* se observă „curiozitatea" generată de prezenţa trupei lirice ruseşti, explicabilă, deoarece „...pentru prima oară se oferă laşului o serie de reprezentaţii clasice ale celor mai mari compozitori, care au trecut de mult hotarele Ruseşti, fiind consacraţi marilor genii.

Într-adevăr, afişele ne anunţau opere muzicale de-ale lui Ceaikovski, Glinka şi A. Rubinstein, somităţi a căror matematică muzicală nu erau cunoscute la noi, decât de o mică parte a publicului. Pentru marele public ce a ticsit sala Teatrului, toate operele cântate erau premiere artistice.

Că laşiul a avut o noutate muzicală e sigur, şi cu atât mai mult se resimţea această noutate, cu cât publicul în anii din urmă n-a fost cultivat în direcţiile muzicale, decât printr-o serie de operete uşoare, distractive chiar, care nu au valoarea şi profunzimea specifice operelor cântate de ansamblul rusesc. Această trecere s-a simţit la primul spectacol, când pentru întâia oară am auzit una din operele celebre ale lui Ceaikovski, *Mazeppa*, a cărei muzicalitate sonoră, cu tot caracterul slav, a avut o puternică înrâurire asupra spectatorilor."[3]

---

[1] Rodion. *Oameni şi lucruri. Drama lui Puşkin*. În: *Opinia*, IX, 1528, 26 februarie 1912, p. 1.
[2] XXX *Opera rusă*. În: *Evenimentul*, XIX, 296, 28 februarie 1912, p. 3.
[3] xxx *Opera Rusă*. În: *Mişcarea*, IV, 46, 28 februarie 1912, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

Apar interesante caracterizările făcute operelor vizionate, demonstrând o corectă şi interesantă viziune. „Legenda lui Puşkin a inspirat compozitorului o muzică eroică, cu impulsivitate războinică, colorit istoric, temperament rusesc. Toată flamura vechei Poltave strălucesc în muzica din *Mazeppa* a lui Ceaikovski, după cum aceleaşi calităţi se resimt în opera lui Glinka *Viaţa pentru Ţar*, care a menţinut prin compoziţia sa episoade naţionale din secolul al 16-lea."

Aceiaşi interpreţi sunt evidenţiaţi, mai întâi, basul Zaseevici, care a dat sens partidei lui Ivan Susanin din opera lui M. Glinka. Era remarcat şi tânărul bariton Jean Athanasiu (Atanasoff), care a apărut distribuit în *Dama de pică*. „În total, un ansamblu puternic, ca şi muzica marilor compozitori. Corurile excelent studiate, când armonice, când simfonice; orchestra bună, costumele în conformitate cu epoca subiectelor.

Opera rusă mai este una din cele mai bune din câte am avut la Iaşi în ultimele decenii şi este cu atât mai interesantă cu cât ea, cu elemente artistice de o incontestabilă putere, cultivă la noi muzica marilor compozitori ai Rusiei. Spectacolele ce ni le-au oferit până astăzi, vor rămâne ca o supremă mulţumire artistică în inimile tuturor spectatorilor."

Evident, după primele trei reprezentaţii au apărut şi opinii ce judecau comparativ muzica rusă, situând-o în context universal. „...Asupra muzicei ruseşti publicul românesc are mai multă rezervă ca **formă** decât de **fond**, întru cât noi avem multă atingere cu fondul slav, deci şi ca manifestare artistică. Ca formă, muzica rusească nare lustrul muzicei apusene, n-are tehnica cea adâncă a muzicei germane, n-are melodia muzicei italiene, n-are graţia şi sprinteneala muzicei franceze; dar are acel colorit al el specific, care o face să fie plăcută şi interesantă, mai ales pentru noi.

În muzica bisericească corală noi suntem tributari Rusiei, care ne-a servit de maestră în bisericile noastre [...]

[...] Publicul a apreciat cu toată bunăvoinţa şi valoarea artistică, şi muzica..."

Din nou se formulează dorinţa de a urmări arta interpretativă a trupei ruseşti în opere cunoscute „...ca *Faust, Aida* sau *Carmen*..."[1]

Unii spectatori erau interesaţi de anunţul că în fiecare seară se vor produce şi balerinii ruşi, aşteptând „producţiuni de balet", care existau în operele anunţate. De aici şi concluzia: „Se pare că nu numai arta muzicală se află, în Imperiul Ţarilor, într-o stare de înflorire extraordinară, dar şi baletul, ca gen de artă teatrală e în mare formă..."[2]

Inevitabil, apare şi problema capacităţii limbii ruse de a sluji mesajul muzical, risipind prejudecata potrivit căreia „...graiul slav, limba rusă în special n-ar putea să îmbrace cu destulă vrednicie frumuseţile muzicale, ori că ar fi chiar incompatibilă cu dânsele". Această concepţie a devenit anacronică în urma reprezentaţiilor... „Când auzim cântând artişti buni [...] când ni se dă un cor excelent, ne încredinţăm repede că e o prejudecată [...]

Ce frumos e decorat graiul slav de compoziţia unui Ceaikovski ori a unui Rubinstein! Cât de minunat se contopeşte linia naţională cu sufletul compozitorului – chiar făr' a se teme de doctrina d-lui A. C. Cuza, după care geniul naţional rus şi arta unui Rubinstein ar fi noţiuni incompatibile.

Verbul nu mai e dezagreabil şi greoi, ci uşor însufleţit, melodios, pătrunzător, el recreează şi încântă chiar şi pe iubitorii Apusului şi le aminteşte că nu în zadar literatura rusă măsoară scriitori geniali ca Puşkin, Dostoievski, Tolstoi, Turgheniev, Gorki, pentru a nu mai pomeni pe atâţia alţii, care au conlucrat la formarea unei splendide limbi literare putând să ajute şi să îmbrace inspiraţiile muzicale cele mai divine."[3]

[1] xxx *Opera rusească la Iaşi*. În: *Opinia*, IV, 1529, 28 februarie 1912, p. 2.
[2] Rodion. *Baletul rus*. În: *Opinia*, IV, 1529, 28 februarie 1912, p. 1.
[3] R. *Litere-Ştiinţe-Arte. Opera în limba rusă*. În: *Opinia*, IV, 1530, 29 februarie 1912, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

Referiri concrete şi amănunţite relativ la operele văzute nu se găsesc, sau noi nu am avut la îndemână, cu toate investigaţiile făcute. Sunt numai relatări disparate, parţiale, implicite, despre *Mazeppa, Dama de pică* şi *Viaţa pentru ţar*. Adevărul este că aceste opere-spectacole sunt şi cele mai complexe şi mai grele de asimilat, făcându-i pe cronicari să se poziţioneze în gardă. Unul dintre cronicarii avizaţi ai cotidianului ieşean *Evenimentul*, compozitorul Eduard Caudella, nu apare cu nici o relatare, din nefericire. Sunt însă mai generoase unele impresii asupra operelor *Demonul* şi *Evghenii Oneghin*, ca şi la *Faust* şi *Carmen*, dar acestea nu ne vor reţine atenţia.

Demonul de Anton Rubinstein este considerată operă simbolistă, nu numai prin subiect, ci şi prin muzică, „...profund simbolică, accentuată aseară de întregul ansamblu. Baritonul Vronski, care a ţinut rolul titular, a fost o adevărată apariţie satanică: în afară de timbrul său sonor, el a avut un joc de scenă care trăda la fiecare mişcare un puternic talent dramatic. Publicul a aclamat frenetic."

Interpreţii remarcaţi au fost tenorul Gheorghievski (la Bucureşti, după 1921, a colaborat sub numele Georgievski), în rolul Sinodal, artist cu voce duioasă, Doamna Garina în partida Tanasei, soprana Skibiţkaia, „...o apariţie încântătoare în rolul Îngerului", başii Ioinov şi Halşcovniko. Erau elogiate corurile şi numerele de balet. „În total, o seară de artă care nu se uită."

Intermezzo-ul coregrafic a beneficiat de cele mai elocvente aplauze, deoarece „...ne-a adus şi câteva încântătoare momente de adevărat balet, condus şi executat cu deosebită graţie..."[1]

Curios, după primele reprezentaţii, transpiră în presă limpede că Anton Rubinstein era mai bine cotat decât Piotr Ilici Ceaikovski. Restabilirea prestigiului acestui compozitor datorându-se operei *Evghenii Oneghin*, evident mai accesibilă, comparativ cu *Dama de pică* şi *Mazeppa*.

„Muzica lui Ceaikovski, adaptată unui libret de un blând sentimentalism (*Dama de pică* – **n.n.**), nu se poate compara, de sigur, *Demonului*, în care Anton Rubinstein a pus o vigoare fără seamăn şi o rară bogăţie de melodii.

Cu toate acestea, a fost o seară delicioasă reprezentaţia lui *Oneghin*, în care o parte însemnată se cuvine orchestrei, căci a fost cu desăvârşire la înălţimea operei, datorită şi unui compozitor de geniu, şi unui strălucit poet [...]

A fost pentru noi o revelaţie binevenită să facem cunoştinţă cu spiritual muzica, rus, interpretat de un număr de buni – unii chiar eminenţi – cântăreţi şi actori..."[2]

Spectacolul *Evghenii Oneghin* a avut parte de o primire călduroasă, datorită cvartetului interpreţilor principali: soprana Kiselevskaia în Tatiana, „...voce admirabilă şi un joc de scenă perfect", mezzosoprana Dragomireskaia în Olga, „...bine, ca întotdeauna", Vronski în rolul titular, „...care a smuls aplauzele unanime ale spectatorilor", aria din actul al treilea trebuind să fie bisată de trei ori, de către Gheorghievski, în Lenski, „...simpaticul tenorino". În Gremin a evoluat Voinov, iar Skibitskaia în Larina. Corurile şi baletul, „...frumos executate..."[3]

Apar interesante caracterizările cronicarului de la *Mişcarea*, ce nu-şi dezvăluie identitatea. Mai întâi se consemnează imensul succes al „...acestui minunat ansamblu, care va lăsa publicului ieşean amintiri nepieritoare". Soprana Kiselevskaia „...şi-a susţinut rolul cu o impetuozitate remarcabilă. Extensiune în voce ce pare a nu cunoaşte nici o margine, volubilitate în scenele dramatice şi de o dulceaţă în agilităţi care farmecă şi subjugă simţirea spectatorului..."

[1] R. *Litere-Ştiinţă-Arte. Opera în limba rusă*. Art. cit.
[2] R. *Arta fanco-rusă*. În: *Opinia*, XX, 1531, 1 martie 1912, p. 2.
[3] XXX *Opera rusă*. În: *Evenimentul*, XX, 2, 1 martie 1912, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

Gheorghievski, tenorul era remarcat pentru „...duioşia pe care o pune [...] în cântul său..."

Baritonului Vronski, „...rolul lui Evghenii Oneghin de aseară nu-i îngăduie explosiunea accentelor dramatice din *Demonul*, în care extensiunea vocei sale atinge punctele culminante ale marilor cântăreţi, dar a pus atâta căldură şi atâta simţire în susţinerea acestui rol în cât publicul i-a făcut adevărate ovaţiuni [...]

Ansamblul, ca la toate celelalte reprezentaţii, ireproşabil. Într-un cuvânt, o seară de rare senzaţii artistice mai cu seamă pentru noi ieşenii, care avem atât de rare ocaziuni să ascultăm o muzică aleasă într-un aşa de grandios ansamblu de operă."[1]

Reprezentaţiile cu operele franceze au consacrat definitiv valoarea artiştilor lirici ruşi, risipind toate reţinerile şi îndoielile privind capacitatea artistică, sintagma etalon folosită fiind „artă desăvârşită".[2]

Cel mai important fapt realizat prin turneul cu operele ruse se cere căutat în impunerea compozitorilor ruşi, necunoscuţi la noi, beneficiarul nefiind altul decât Piotr Ilici Ceaikovski, prezent pe afişele trupei cu trei titluri. Lui i se recunoaşte meritul de a fi compus „opere ruseşti", cele scrise de Mihail Glinka şi alţii fiind considerate „italieneşti", deoarece se înscriu în tiparele acreditate pentru această categorie, prin formele cultivate. Lui P. I. Ceaikovski i se evidenţiază aportul absolut naţional prezent nu numai în subiectele abordare. Totodată, gazetarul *Mişcării* scrie, nici mai mult nici mai puţin, că „...este cel mai mare simfonist al timpului, ştiut şi apreciat pretutindeni.

De noi nu era cunoscut şi a fost un noroc venirea marei opere din Petersburg, căci am putut să-l auzim pe marele compozitor în toată vraja şi măreţia lui."

Consideraţiile pe marginea muzicii ceaikovskiene, chiar dacă pot apărea discutabile, poate desuete, sunt totuşi demne de atenţie, dat fiind anul în care au fost formulate, constituindu-se într-o adevărat pledoarie pentru acest compozitor, după cum se ştie, atât de minimalizat de către o parte a muzicienilor în România...

„...Unele pagini din operele lui Ceaikovski, pătrunse de misticism şi de umilinţă omenească, rămân mult în suflet, ca un ecou îndepărtat, să cânte patimi ce zbuciumă nu numai inima ruşilor, ci inima oricărui om, ursit să se chinuiască şi să plângă în lume.

În imnurile religioase, presărate ici colo în opere, se arată micimea celui menit să treacă pe pământ, călător, în faţa atotputernicului Părinte, veşnic acelaşi şi totdeauna cu mâinile pline de milă, gata oricând s-o împartă supuşilor săi.

Ceaikovski reprezintă geniul rusesc în muzică, dar hotarele muzicei lui depăşesc hotarele neamului, şi numai aşa putem explica gloria şi trăinicia operei sale.

Numai lucrarea ce încătuşează în legănarea notelor vibraţiile sufletului omenesc câştigă nemurirea.

Întrebând pe şeful operei ceva despre Ceaikovski, el mi-a răspuns atât:

- La noi e ca şi un Ţar!...

Noi însă, care nu trăim sub teroarea sceptrului din Petersburg, am putea afirma că Ceaikovski e mai mare decât un ţar.

Rând pe rând pietrele scumpe din diadema ţarilor vor fi aruncate în noroi şi de pe urma stăpânitorilor Rusiei nu va rămânea decât o amintire purpurie, pe când Ceaikovski, iubit de norod, va trece prin veacuri, alinând suferinţele şi mângâind sufletele."

Concluzia: trupa rusească de operă „...ne-a procurat o rară şi sublimă plăcere".[3]

Este de reţinut felul în care a fost cotat tânărul bariton Jean Athanasiu, în personajul Escamillo din *Carmen*, constituind debutul său în această operă, soldat cu un succes ce

[1] XXX *Opera rusă. Evghenii Oneghin*. În: *Mişcarea*, IV, 3, 2 martie 1912, p. 2.
[2] XXX *Opera rusă*. În: *Evenimentul*, XX, 3, 2 martie 1912, p. 3.
[3] XXX *Ceaikovski (Tschaikovsky)*. În: *Mişcarea*, IV, 47, 29 februarie 1912, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

poate fi dedus din reacţia publicului: „...frenetic aplaudat [...] Se bucură de un fizic foarte plăcut, de prestanţă. Frumoasa sa voce a învins toate dificultăţile rolului şi baritonul român Athanasiu rămâne unul dintre cei mai buni Escamillo."[1]

„...Un adevărat eveniment artistic" este sintagma concluzivă asupra turneului de operă: „Acum, când acest valoros ansamblu, care ne-a lăsat atâtea reminiscenţe plăcute, a plecat, putem să vorbim în termenii cei mai elogioşi la adresa Operei Ruse, fără a fi bănuiţi că anticipăm vreo reclamă banală. [...]

Pentru prima oară ieşenii au avut prilejul [...] să asculte muzica clasică a repertoriului rus şi să cunoască melodiile, când sonore, când pline de voluptate şi căldură, ale lui Ceaikovski, Glinka şi Anton Rubinstein, cei trei geniali cântăreţi ai Rusiei.

Prima seară, cu *Mazeppa*, a fost ceva straniu pentru noi... Muzica ni se părea mai puţin armonioasă, până ce ne-am cultivat urechea la *Viaţa pentru Ţar, Dama de pică* şi *Demonul*. Treptat, treptat, această muzică slavonă ne-a cucerit până la captivare şi astfel am rămas cu o serie de melodii, cari ne sună şi acum în auz şi pe care am dori să le mai ascultăm."

Cronicarul anonim mărturiseşte că, după vizionarea operelor *Evghenii Oneghin*, ca şi *Carmen* şi *Faust*, „...atuncea abia am putut vedea adevărata valoare a operei ruseşti şi atuncea ne-am dat şi mai bine seama de importanţa spectacolelor artistice la care am asistat.

În afară de elementele de forţă, ansamblul în genere a fost ireproşabil. Cunoscute fiindu-ne obişnuitele coruri cu care vin trupele de operă, chiar atunci când numără vreo stea, am avut de data aceasta un ansamblu valoros. La acest ansamblu adăugăm şi orchestra, care, deşi cu elemente reduse, ca în turneu, a fost întotdeauna în tactul cel mai exact şi în deplină armonie cu interpreţii de pe scenă.

Opera rusă a lăsat la Iaşi cele mai plăcute amintiri şi cele mai frumoase impresii. Revenirea ei ar fi salutată, suntem siguri, cu tot entuziasmul ce-l poate provoca un adevărat regal artistic."[2]

Într-un material ce anunţa revitalizarea „Operei Naţionale" se invocă turneul operei ruse, a cărui imagine stăruia în memorie:

„...E încă în amintirea tuturor succesul pe care l-a avut, în oraşul nostru, trupa de operă rusă în cursul săptămânii încheiate. A avut ceva duios, în sine, dorinţa conducătorilor acestei trupe de a afişa în primul rând un repertoriu exclusiv naţional rus [...] lăsându-ne convingerea că Orientul rus e departe de a fi asiatic în artă, ci mai curând demn de invidiat."[3]

La câteva săptămâni, un alt turneu are loc în oraşe româneşti, prezentând de astă data arta coregrafică rusă. Turneul s-a bucurat de atenţie, ştiindu-se de extraordinarele succese ale trupei de balet a lui Serghei Diaghilev la Paris, dar nu numai. Tocmai se anunţase încheierea seriei de reprezentaţii la Opera din Monte Carlo a acestei trupe, care-i avea protagonişti pe Vaclav Nijinski şi Tamara Karsavina. Trupa a susţinut o serie de reprezentaţii, în continuare, la Paris. Ca atare, anunţarea unor spectacole coregrafice ruse, chiar şi cu o altă trupă, constituia un eveniment notabil.

Balerinii ruşi se aflau într-un turneu ce vizase Odessa, oraşele Iaşi, Galaţi, Brăila, Bucureşti, după care Viena, Paris, Londra şi New York. S-a aflat despre seria spectacolelor cu puţin timp înainte, impresarul bucureştean fiind Jean Feder. În componenţa ansamblului, ce dispunea de orchestră, intrau valoroşi balerini din Sankt Petersburg, Moscova şi Varşovia. Coregraf, adică maestru de balet, era Stanislav

[1] XXX *Opera Rusă*. În: *Evenimentul*, XX, 3, 2 martie 1912, p. 3.
[2] Cronicar. *Ceva despre „Opera Rusă"*. În: *Mişcarea*, IV, 7 martie 1912, p. 2.
[3] Rodion. *Operă naţională*. În: *Opinia*, XX, 1634, 4 martie 1912, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro

Vacaretz, dirijor Emil Badchen (Bathen), care dirijase şi operele ruse din turneul anterior, costumele şi decorurile le semnase A. Korovin, solişti principali fiind Melita Bauersachs, Natalia Lazareva, Elena Zandreievici, Kasimir Kasimirov, Sachor Langué...

Trupa era prezentată drept „Baletul rus de operă" ori „Baletul rus". În avancronici se ofereau informaţii despre ceea ce reprezintă acest ansamblu, mai exact despre ce este baletul. Ca atare, în repetate rânduri se scrie că spectacolele de balet sunt inedite în România. Evident, în serile de operă avuseseră loc numere coregrafice, momente de balet, dar reprezentaţiile autonome extinse în acest gen aveau caracter neobişnuit.

Definiţiile baletului se fac în materiale succesive, inserate în diverse cotidiene, fiind tot mai complete, mai lămuritoare. „...Asupra acestui regal artistic întru totul nou pentru noi, atragem atenţiunile speciale, deoarece **baletul rus de operă** este un ansamblu de dansatori care execută diferite dansuri. Acest ansamblu este interpretativ şi fiecare artist sau artistă ţine, prin jocul său şi mimica sa, anumite roluri în piesele ce se reprezintă [...]

Prin urmare, spectatorii asistă la piese de teatru, interpretate de artişti de balet cari exprimă stări sufleteşti prin danţ şi mimică. Aceasta e noţiunea adevărată a **baletului rus de operă**".[1]

„Baletul de operă rus" – se citea în *Opinia* – „înseamnă o altă viaţă în arta jocului. Tehnica acestui joc atinge culmile dramei, tragediei şi ale satirei. În dansul acesta e râs şi plâns, durere şi plăcere; nu este simţire care să nu fie exprimată în acest dans.

Aşa fiind, baletul acesta este un prilej de contemplare mistică a formelor omeneşti în mişcare artistică [...] Acest balet este însoţit de o orchestră proprie, excelentă, care are în repertoriul caracteristic baletului [...] adevărate concerte simfonice. Ieşenii nu doresc decât să se convingă de frumuseţea spectacolelor..."[2]

Programele pentru turneu erau gândite în trei reprezentaţii; trei seri, la Iaşi: 30 aprilie, 1 şi 2 mai 1912. Prima seară, pe scena Teatrului Naţional, au fost prezentate balete, mai exact tablouri coregrafice, pentru a se conferi varietate şi a se etala un diapazon stilistic bogat. S-a optat pentru această configuraţie, oarecum miniaturală, recurgându-se la muzica datorată unui mare număr de compozitori. De reţinut: nu s-a apelat la creaţia lui P. I. Ceaikovski şi nici a lui Igor Stravinski, aproape nelipsit din repertoriul trupei lui S. Diaghilev.

Ciclul spectacolelor s-a inaugurat cu *Cavaleria în quartir*, balet caracteristic de M. Petipa, muzica de Kovallo (?), alcătuit din următoarele părţi, mai exact dansuri-numere, după cum informa ziarul *Rampa*[3]:

1. *Le rendez-vous*, scenă dansantă – Melita Bauersachs şi Stanislav Vacaretz;
2. *Scène de jalousie* – M. Bauersachs, Zandreievici şi Vacaretz;
3. *Scène et danse de coquetterie* – M. Bauersachs, Vacaretz, Buccinski, Langué şi Kasimirov;
4. *Mazurka* – Zandreievici I, Lazarev, Zandreievici II, Kasimirov, Langué şi Kleiss;
5. *Valse Viennoise – Paysannes* – Carosso I, Zandreievici I, Loranska, Lazarev, Carosso II, Zandreievici II, Efimov;
6. *Danse de hussards – Toboroso* – Zandreievici I, Lazarev, Zandreievici II, Langué, Kasimirov, Kleiss;
7. *Mazurka finale*, cu participarea întregului ansamblu.

Solo de vioară Birmann, solo de violoncel E. Badchen.

Momentele coregrafice se axau pe o acţiune conflictuală. În cazul *Cavaleriei în quartir*, două tinere – Maria, fata primarului, şi Tereza – se află în dispută pentru tânărul

[1] XXX *Ce este Baletul Rus*. În: *Evenimentul*, XX, 48, 27 aprilie 1912, p. 2.
[2] Rep. *Baletul Rus la Iaşi*. În: *Rampa*, I, 160, 4 mai 1912, p. 3.
[3] Rep. *Baletul Rus la Iaşi*. În: *Rampa*, I, 160, 4 mai 1912, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

Petru, căruia fiecare îi fixează o întâlnire. Tereza ajunge prima la locul fixat, Petru declarându-i dragostea. Scena este surprinsă de Maria, care se ceartă cu rivala sa. Petru se justifică, asigurând-o că ea, Maria, este iubita sa. Sosesc Husarii şi Ulanii, la vederea cărora tinerii încearcă să fugă. Petru este prins şi, pentru că nu s-a înrolat, este dus la închisoare. Aici vine Maria, care se amuză de situaţia în care a ajuns Petru. Cornistul garnizoanei şi Vagmistrul sunt vrăjiţi de frumuseţea tinerei sătence şi, profitând de neatenţia acestora, Petru fuge, ascunzându-se printre consăteni. Soseşte şi Colonelul, care de asemenea este atras de frumuseţea Mariei, care rezistă avansurilor militarilor. Colonelul propune o chetă în favoarea Mariei, ce va reprezenta cadoul de nuntă. Invitată să îşi facă public alesul, Maria nu ezită să-l desemneze pe Petru...

Al doilea tablou – baletul fantastic *Visul artistului*, muzica de M. Glinka, coregrafia de S. Vacaretz. Au fost distribuiţi M. Bauersachs în rolul Zânei şi Ervin Foster – Artistul. În alte roluri, Zelinska, Zandreievici I, Carosso I, Lazarev, Zandreievici II, Loranska, Carosso II şi Efimov.

Aflat în atelierul său, un tânăr pictor îşi retrăieşte impresiile de la întâlnirea cu o tânără balerină, pe care o şi eternizează într-un portret. Pictorul admiră pânza...

Al treilea momente al serii – *Lagărul Tătarilor*, muzica de Aleksandr Borodin – era ceea ce se cunoaşte astăzi drept *Dansurile polovţiene* din opera *Cneazul Igor*. Maestrul de balet era V. Vacaretz. În Hanul tătarilor apărea Buccinski, Zuleika era M. Bauersachs şi Ovlur – Ervin Foster. Se indicau şi scenele acestui balet:

1. *Dans oriental* – Lazarev şi Zandreievici I;
2. *Dansul fetelor tătare* – Zelinska, Loranska, Zandreievici II şi Efimov;
3. *Dansul prizonierelor* – Zelinska, Loranska, Zandreievici II şi Evimov;
4. *Dans naţional tătar* – Vacaretz, Kasimirov, Langué şi Kleiss;
5. *Dansul Zuleikăi* – M. Bauersachs;
6. *Final* – întregul ansamblu.

Fabula croită pentru acest balet nu se pliază pe ceea ce sugerează acţiunea operei. Zuleika, soţia Hanului Conceak, aflându-se acasă, duce dorul soţului plecat la vânătoare. Sclavele zadarnic încearcă prin dansuri să-i schimbe gândurile, s-o înveselească. Întors, Hanul va organiza o mare petrecere pentru Zuleika, la care participă tătarii, ce etalează obiceiuri strămoşeşti, pitoreşti, încărcate de temperament şi dinamism.

Succesul înregistrat a fost pe măsura măiestriei dansatorilor. „Ansamblul ireproşabil, atât în ce priveşte elementele artistice, cât şi în ceea ce priveşte subtilitatea de interpretare, are în fruntea sa pe una din cele mai mari balerine, o adevărată virtuoasă a acestei şcoli, care aparţine faimosului balet rus.” Într-un alt segment al cronicii se reiterează ideea relativ la baletul rus, „...reprezentantul cel mai reputat al artei coregrafice.

Toate piesele de balet oferă spectatorului o varietate de culori şi poezie cari par cu atât mai vii, cu cât mişcările din scenă sunt mai agile, mai expresive şi mai captivante.”[1]

În ziarul *Evenimentul* se notează despre primul spectacol: „...În cele trei piese de balet publicul nostru a putut aprecia elementele artistice ale acestui ansamblu excelent, care s-a produs într-o eleganţă ce frapa vederea. Varietatea dansurilor, ireproşabilul joc de scenă, bogăţia de costume şi decoruri, toate laolaltă ne-au adus **o artă plastică vie**, ce nu s-a mai văzut la noi.

Melita Bauersachs este, fără îndoială, una din artistele celebre de balet, şi una dintre acele virtuoase ale dansului care prin toate mişcările sale exprimă stări sufleteşti şi atitudini plastice de nedescris. De asemenea, în fruntea ansamblului mai avem pe balerina Zandreievici, o dansatoare de prim rang.

[1] Rep. *Baletul rus la Iaşi*. În: *Rampa*, I, 160, 4 mai 1912, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

Soliştii de forţă – Vacaretz, Kasimirov, Langué, Buccinski. Ansamblul întreg – ireproşabil, iar orchestra – excelentă..."[1]

Desigur, cronicile sunt bogate în informaţii, bunăoară cea din *Opinia*: „După excelentele amintiri ce ne-a lăsat opera rusă astă iarnă, un singur regret avea publicul ieşean: că nu ne dăduse o extensiune şi o viziune mai importantă a baletului.

Şi iată că ne-a venit, tot de peste Prut, baletul fără operă, baletul ca gen teatral, baletul **mut**. Aceasta e, de altfel, natura însăşi a genului. Baletul care să nu fie întunecat de glasuri omeneşti, care exclude vorbirea de prisos, graiul prozaic.

Baletul e un gen aparte, capabil să trăiască prin el însuşi, pentru că e în măsură de a emoţiona, când e executat cu măiestrie. Elemente ca d-nele Bauersachs şi Zandreievici, când îşi însoţesc graţia, amabilitatea jocului lor cu îndemânarea unor conducători ca d-nii Badchen – şeful orchestrei – şi Vacaretz – maestrul baletului – vor cuceri căldura şi aplauzele publicului, cum s-a întâmplat aseară şi cum se va întâmpla negreşit şi în seria următoare."[2]

Al doilea spectacol a avut următoarea configuraţie:

1. *Vânătoarea de fluturi*, muzica de Keller-Blla, coregrafia de S. Vacaretz. Numerele alcătuitoare, *Grand Andante, Danse des papillons, Valse-Solo, Variation I, Variation II, Finale*;
2. *O nuntă în Rusia mică*, muzica de Nemirovici, coregrafia de S. Vacaretz, compus din *Danse des paysannes russes, Danse des fiancés, Danse des cosaques* şi *Finale*;
3. *Kalabrese*, muzica de Paganini;
4. *Mazurka*, muzica de Levandovsky;
5. *Danse Hongroise*, muzica de Brahms;
6. *Polka-recrue*, muzica de Strauss;
7. *Danse d'un poisson doré*, muzica de Rimski-Korsakov;
8. *Danse bohémienne*.

A fost, conform ziarului *Mişcarea*, „...o seară de artă care va rămânea multă vreme în inima ieşenilor [...] Noutatea desăvârşită a dansurilor, varietatea de interpretare şi bogăţia de costume pitoreşti şi decoruri – toate acestea au dat spectatorilor o serie de tablouri pitoreşti vivante, care păreau cu atât mai sugestive, cu cât ele trăiau în poezia ritmică a orchestrei, condusă cu atâta dibăcie de şeful ei, Dl. Emil Badchen.

În *Vânătoarea de fluturi*, prima balerină, Melita Bauersachs ne-a făcut să cunoaştem cele mai subtile stări sufleteşti, exprimate printr-un joc ce se distingea prin trăsături artistice, ondulaţiuni şi conturări care păreau turnate din marmură..."

Elogiate pentru prestaţia lor au fost solistele Zandreievici, „...balerină de mare talent", Zelinska, Carosso, Loranska...

În *O nuntă în Rusia mică*, „...fiecare artist sau artistă, în ori şi ce postură, reprezintă un tablou de o plasticitate clasică!"

Fiecare număr din *Divertissement balettique*, datorită felului cum a fost prezentat a fost bisat, la insistenţa ropotelor de aplauze. Cei prezenţi „...au avut o seară de artă unică [...] o seară de artă superioară a coregrafiei, un spectacol plastic de o frumuseţe răpitoare".[3]

În a treia seară s-a reprezentat baletul lui Leo Delibes, *Coppelia*, în două acte; coregrafia S. Vacaretz, în rolul titular Melita Bauersachs.

Apoi, *O serbare la ţară*, alcătuită din 1. *Polka*; 2. *Danse Matelot*; 3. *Pas de deux*; 4. *Pas de quattre*; 5. *Valse*; 6. *Zéphire de Mai* şi 7. *Finale*.

[1] XXX *Baletul rus*. În: *Evenimentul*, XX, 52, 2 mai 1912, p. 3.
[2] XXX *Baletul de operă*. În: *Opinia*, IV, 1581, 2 mai 191, p. 2.
[3] XXX *Baletul rus*. În: *Mişcarea*, IV, 38, 3 mai 1912, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

Interpretarea s-a dovedit şi de astă dată la înălţime, mărturie fiind reacţia publicului, care a cerut şi alte spectacole. Trupa şi-a prelungit sejurul cu o zi la Iaşi, oferind în matineu *O nuntă în Rusia mică, Balet Blanc* şi *Divertissement Baletique*, iar seara *Cavaleria în quartir*, actul II din *Coppelia* şi *Lagărul tătarilor*.

Interesant, momentul turneului nu beneficia de un cadru favorabil, deoarece atmosfera politică adusese relaţiile româno-ruse într-un stadiu tensionat. Acest aspect apare surprins într-un articol din *Opinia*, din care rezultă că reacţia publicului n-a putut fi alterată, singurul criteriu care a funcţionat decurgând din actul artistic pur...

„Nu încape îndoială că pentru noi Rusia artistică ar fi trebuit inventată dacă nu exista. Iată o constatare îndrăzneaţă, dacă ţinem seama că ne aflăm într-o epocă de iritaţie antirusească [...]

Istoria conflictelor româno-ruse e din cale afară de bogată şi, din nefericire, e departe de a se fi isprăvit [...]

Dar toate acestea nu pot împiedica pe nimeni să mărturisească adevărul că ne este simpatică Rusia artistică [...]

În sfârşit, Rusia muzicală propriu zisă, datorită unor abili impresari, s-a obişnuit a ne vizita mai des. După o excelentă trupă de operă, avurăm acum câteva reprezentaţii de balet, gen aproape nou pentru ieşeni şi în care câteva artiste, în frunte cu steaua trupei – graţioasa Bauersachs –, au excelat. Minunate producţiuni coregrafice, cărora şi cei mai pretenţioşi nu le pot refuza denumirea de producţiuni de artă, chiar dacă dintr-un sentiment de pruderie s-a interzis şcoalelor să asiste la matineul de ieri.

Marele public a aplaudat şi aceasta e deajuns. Iaşul s-a diletat şi, un scurt timp, atmosfera a fost mai puţin... antirusă."[1]

Aşadar, trupa a susţinut în continuare spectacole la Galaţi, Brăila şi Bucureşti, aici pe scena Teatrului Liric. Ecourile nu le mai urmărim; doar o reacţie din *Rampa*, semnată de Al. V. (Alexandru Vlahuţă?), poate fi elocventă pentru succesul incontestabil: „...Ceea ce e muzica pentru auz, e desigur coregrafia pentru ochi. Nimic precis, nici un semn convenţional care să fixeze gândul în idei limitate [...] şi atunci sufletul e liber, mintea poate să divagheze şi ai o senzaţie atât de plăcută!

Priviţi acele mişcări aeriene, trupurile cari se mlădie, braţele cari par deslipite de trup şi picioarele cari parcă nici nu calcă. Priviţi acele unduiri armonice de gesturi şi spuneţi dacă nu-i ceva de vis, ceva feeric!

Şi mulţimea acestor fiori noui o datorăm numai trupei ruse de balet, interpreta unei arte atât de subtile şi aproape necunoscute în România. Cu drept cuvânt, deci, merită admiraţia noastră pentru perfecţiunea şi dexteritatea jocului fiecărui artist în parte."[2]

[1] Rodion. *Glossa baletului*. În: *Opinia*, XX, 1583, 5 mai 1912, p. 1.
[2] V. A. *Cu prilejul reprezentaţiilor trupei de balet*. În: *Rampa*, I, 167, 13 mai 1912, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

Viorel COSMA

Muzicieni români în texte şi documente
Fondul Constantin Silvestri

Viaţa şi activitatea artistică a compozitorului şi dirijorului Constantin Silvestrei (1913-1969) a cunoscut două etape, complet diferite: **înainte** de 1959 (când a avut domiciliul în ţară) şi **după** 1961 (când s-a stabilit definitiv în străinătate). Materialul documentar din prima perioadă a fost parţial valorificată de Eugen Pricope (în monografia dedicată maestrului, publicată în 1975), în timp ce scrisorile, fotografiile şi sutele de articole din presa străină din ultimul deceniu al vieţii muzicianului au rămas în posesia celei de a doua soţii, Regina-Pupa Silvestri, şi a muzeografului Romeo Drăghici, primul director al Muzeului „George Enescu". După moartea lui Constantin Silvestri, arhiva s-a risipit, o parte din corespondenţa Silvestri/Drăghici intrând în posesia Arhivelor Istorice de Stat a Municipiului Bucureşti, în timp ce majoritatea cronicilor muzicale şi programelor de sală de la Bournemouth (Anglia) mi-au fost trimise de soţia dirijorului pentru redactarea articolului din lexiconul *Muzicieni din România*, vol. VIII, 2005. Prin amabilitatea colegului meu Ioan Holender, directorul general al Operei de Stat din Viena, am intrat în posesia unui corpus de texte inedite adresate lui Constantin Silvestri (scrisori de la Mihail Jora, Dinu Lipatti etc.), documente care vor vedea lumina tiparului în revista *Muzica*, nr. 2/2010.

Materialul de faţă se întinde pe o perioadă de peste un sfert de secol (1940-1968), însumând scrisorile adresate lui George Enescu, sculptoriţei Florica Hociung, soţiei Viorica Silvestri şi muzeografului Romeo Drăghici, precum şi un memoriu înaintat Sindicatului Operei Române, privind salarizarea. Deşi este o etapă relativ scurtă şi stilul epistolar pare de multe ori telegrafic, totuşi bogăţia informaţiilor din ultima etapă a vieţii dirijorului stabilit în Anglia (când a întrerupt brusc relaţiile cu majoritatea colegilor şi prietenilor de-o viaţă rămaşi acasă, din cauza „cortinei de fier" instituite de regimul totalitar din România postbelică) compensează prin densitatea evenimentelor şi ineditul efortului muzicianului de a promova creaţia lui George Enescu şi a altor compozitor români (Paul Constantinescu, Theodor Rogalski), dar mai ales aruncă o undă de lumină dramatică asupra luptei lui Constantin Silvestri cu boala incurabilă care l-a doborât la vârsta de numai 56 de ani. Este o „activitate dementă" (cum singur o caracterizează în scrisoarea din 18 martie 1966), uneori cu 11 orchestre în trei luni, cu 6 concerte pe săptămână, mereu „în voiaj cu maşina, 2600 km, plus repetiţiile", fără a-şi pierde umorul, concluzionând: „Cimitirul încă nu l-am ales... el mă va alege." Aceste rânduri i le adresa lui Romeo Drăghici din apropierea Polului Nord (în Norvegia), unde îşi căuta sănătatea plămânilor măcinaţi de tuberculoză, suportând aerul rarefiat al zăpezilor veşnice şi frigul năprasnic de -35º! Traversase, în numai şapte ani, cinci continente şi 13 ţări: Anglia, Australia, Mexic, Spania, Germania, Japonia, Elveţia, Suedia, Norvegia, Argentina, Olanda, Franţa, Irlanda. Într-un singur an (1966), proiectase, cu propria formaţie simfonică din Bournemouth, un turneu de mii de kilometri în India, Japonia, Australia şi Noua Zeelandă. Aproape în fiecare concert a inclus o lucrare de George Enescu, de la *Rapsodiile Române* până la *Suitele nr. 1* şi *nr. 2*, *Simfoniile nr. 1* şi *nr. 2*. Cerea cu

https://biblioteca-digitala.ro

disperare să i se trimită *Dixtuorul, Simfonia nr. 3* şi *Oedipe*. „Mi-e greu nu ai cu 3-4 lucrări ce posed" – îi scria lui Romeo Drăghici – „să-l impun pe marele Pinx, dar sunt pe drumul bun." Chiar dacă publicului englez şi unor critici străini Enescu li se părea „cam demodat... alături de Nono, Stockhausen şi alte vegetale", totuşi Silvestri nu înceta o clipă să-l promoveze pretutindeni. Insistă cu regularitate să i se expedieze piesele tipărite (chiar şi cele camerale) – „Desigur vreau totul, vreau să înghit totul şi să le dau altora, să-l fac pe Marele nostru atât de necunoscut... cât mai cunoscut" –, motivând că „pentru mine lupta cea mare [rămâne] de a infiltra muzica românească". L-au încurajat „succesele foudroiante", triumfurile *Rapsodiilor*, cu „aplauze şi fluierături ca la concertele de muzică uşoară sau de promenadă", prezenţa reginei Angliei la concertele orchestrei sale, chiar cererea expresă a oaspetei de onoare de a bisa *Rapsodia Română nr. 1*.

Există şi un „refren", care se repetă la aproape fiecare epistolă: ce face „conu Mişucă" (maestrul Mihail Jora)? De asemenea, solicita noutăţi despre Andricu, Marţian Negrea, Florica Musicescu, Constantin Stroescu, Gheorghe Dumitrescu, Valentin Gheorghiu, Ovidiu Varga, Dan Negreanu (directorul administrativ al Filarmonicii), Andu Albu, dar şi despre „oficialii" Constanţa Crăciun, Ion Pas, Paul Cornea, Ion Gheorghe Maurer, cărora – mărturisea cu sinceritate – „le-am rămas, ca întotdeauna, devotat şi recunoscător". Asculta transmisiile radiofonice ale concertelor de la Bucureşti, rugându-l pe Romeo Drăghici să le exprime calde felicitări lui Iosif Conta, Mircea Cristescu, Valentin Gheorghiu, Tiberiu Olah, Paul Constantinescu etc.

Mesajul final al întregii corespondenţe confirmă adevărul dureros că Silvestri a murit cu dorul de ţară până în ultima clipă, dar cu mulţumirea sufletească că l-a impus definitiv pe George Enescu în peisajul mondial.

Destinatar: George Enescu — Limba română
Locul şi data: Avrig, 17 martie 1940 — Ms. autograf, în cerneală, 8 pag.

Avrig, Duminică 17 III-40

Mult stimate maestre [George Enescu],

Din refugiul meu, zis loc de întremare, gândul mi se îndreaptă ades spre Dumneavoastră. Bănuesc [sic] că sunteţi aproape cu totul întremat – mai cu seamă cu marea grijă ce vă poartă Doamna – şi că totuşi odihna silită v-a îngăduit să vedeţi şi mai ales să aduceţi noi nestemate la lumină. Am îndrăznit încă de acum câţiva ani să-mi „dau cu părerea" de risipa de timp ce o faceţi cu concertele, în paguba creaţiei. Nu pot decât să vă încredinţez acum adânca mea bucurie de hotărârea ce aţi luat. Dacă – Doamne fereşte! – nu sunteţi silit de alt imperativ decât cel artistic de a relua arta interpretativă, perderea [sic] va fi desigur nemăsurată pentru toţi, dar nu pe atât cât ar însemna preţul creaţiei noui [sic], preţul operei ce dăinuie înfruntând vremea şi însemnând o valoare permanentă în patrimoniul vostru, al nostru, români sau neromâni. La ce vârstă minunată sunteţi azi!

Când, vraful de ani de practică, şi când, complexităţile (fie ele chiar şi din vicisitudini ale vieţii) sublimate spre limpezimi, se suprapun mai aderent şi măestru [sic]?

De sigur [sic] la orice vârstă îţi pari ajuns la perfecţie şi te miri apoi de ereziile trecutului când încerci să-ţi întorci privirea. Charron spunea undeva că: cel sărac în dorinţe e bogat în simţiri de mulţumire. Din fericire adevăraţii creatori nu sunt atât de modeşti în

https://biblioteca-digitala.ro

dorinţele lor; odată ajunşi la perfecţia presupusă, urmează năzuinţa de a încerca ce e... mai încolo. Năzuinţe şi proiecte! Voi sunteţi poate singura fericire pe pământ.

Cât vă invidiez şi cât aş fi vrut să ajung odată acolo unde sunteţi azi. Din nefericire sensibilitatea mea, vitregii de tot felul, au conlucrat prea aprig; (ecoul asupra organismului mă îndreptăţeşte să vorbesc „in re" la timpul trecut). Zori aurii întrevăd de-acum încolo, numai că sunt cam târzii. Cum s-ar fi schimbat totul dacă apăreau cu câţiva ani mai devreme. Parcă o fatalitate împedică [sic] pe cei din jur să valorifice la timp şi poate mai just; contimporanilor le lipseşte parcă totdeauna un recul, orizontul prea strâmt şi plin de banalităţile curente, complacerea în rutină, încătuşări a prejudecăţilor, iată un conglomerat greu de răzbit. Nu ştiu dacă am dreptul să scriu acestea, şi dacă nu sună a preţiozitate, dar progresul ce simt că l-am făcut an cu an, mă încredinţează că într-o zi nu prea depărtată aş fi putut începe să dau lucrări temeinice.

Pot spune că sunt un autodidact. Câţiva ani de studiu elementar pianistic, câteva luni cu Florica Musicescu, şi cursul (obişnuit de şcoală) de 3 ani armonie şi contra-punct [sic] nu înseamnă desigur o bază academică. Aproape toate tainele pe care le cunosc azi asupra ştiinţei componistice, orchestraţiei, interpretării [sic], chiar dirijatului, mi le-am descoperit singur.

Simţind că pe tărâm interpretativ dirijatul mi-era cel mai apropiat, mi-am scăzut rolul pianului la rangul de... „violon d'Ingres" luând cu avânt „graiul" baghetei. Dar dacă am pornit să înfrunt greutăţile ei fără îndrumător, mi-a fost nespus de greu fără instrumentul ei, respectiv orchestra. Cu toate că dădusem dovezi de oarecari aptitudini încă de acum 9 ani (dirijând – fără a mă încurca! – fragmente din „Sacre" şi Tanz-suite de Béla Bartók, ceea ce însemna un foarte greu examen, orchestra (radio) fiind pe atunci la fel de nerutinată ca şi dirijorul), de-atunci şi până acum 3 ani n-am mai ajuns să lucrez cu vre-o [sic] orchestră. Astăzi cred că am o mână promiţătoare, dar nedirijând nici de 20 de ori până acum, înseamnă că mi-am făcut-o conducând... discuri şi aparatul de radio. Vă închipuiţi ce muncă şi perseverenţă înseamnă asta. Zadarnică era ploaia mea de clamaţii scrise sau orale, că am nevoie de practică spre a putea fi pregătit pentru ziua când va fi nevoie. Veşnic eram prea tânăr şi aveam timp să aştept! Adăugaţi la aceasta faptul că lucrările noui se adunau an cu an, şi că tot atâţia treceau fără să le aud. Şi azi am lucrări de 7-8 ani care nu s-au cântat nici o dată [sic]. D-voastră ştiţi ce înseamnă să treci din lucrare în lucrare fără să-ţi poţi da seama cum sună în realitate. Ajungi să scrii tot mai puţin şi tot mai dificil. Adăugaţi probleme de ordin material care rămân şi mai nerezolvate (abea [sic] acum 5 ani am reuşit să intru la Operă, şi aceasta datorită Dlui. Jora) şi însfârşit [sic] obligaţia de a da cuvenita atenţie sănătăţii. O congestie avută acum mulţi ani, ceea nu înseamnă nimic alarmant, cerea doar un tribut de 1-2 luni de odihnă anuală la munte. Dar acest tribut rămânea an la an în restanţă, până procentele au întrecut capitalul, mai ales când moralul din ce în ce mai scăzut, ajuta geometric declinul fizic. Şi astfel am ajuns la ziua când nevoile materiale, fizice şi morale, numai [sic] aveau acoperire, copleşindu-mi puterile. (Atunci pierdusem pe tatăl meu, iar toată leafa mea la Operă era de 5000 de lei.) Deşi stagiunea aceia [sic] debutasem strălucit la Operă ca dirijor, nu mi s-a acordat nici o îmbunătăţire situaţiei mele. De, eram tânăr şi puteam să aştept încă!

Un concurs de răutăţi şi meschinării, neînţelegere din toate unghiurile, eşecul de-a putea găsi un refugiu în străinătate, nu-mi mai lăsau vreo lumină spre orizontul persistenţei. Atunci nu m-am sfiit în dezorientarea mea, şi după luni de neurastenie, să fac un autodafé din lucrările ce le aveam la îndemână – şi multe au rămas de atunci pierdute pentru totdeauna – iar (pentru a nu fi cu zgomot, pasămi-te!) pentru „rest" nu m-am dat înapoi de la nimic ce flagela debilitatea mea. Îmi aduc aminte cu câtă sârguinţă, vrednică de o cauză mai bună, făceam zi la zi băi de soare, ceea ce mi-era cu totul oprit, până la

https://biblioteca-digitala.ro

cele mai cumplite insolaţii. În curând rezultatul a fost dezastruos – aşa cum l-am dorit. Încă o geană de timp, şi „cazul” ar fi fost rezolvat. Dar omul propune şi Dumnezeu dispune.

Maestrul Jora aflând întâmplător de starea mea, mi-a întins braţele ca un părinte, rupându-mă din alunecarea mea pe povârnişul de lut. Dumneavoastră mi-aţi decernat premiul ce l-aţi conceput în generosul vostru avânt, iar el cerşind la uşi pentru mine, mi-a dat putinţa de a sta aproape 8 luni, departe de învolburările zdrobitoare.

Moralul îndreptat, cuvântul tinereţii cu dor de trăire şi tratamentul început m-au redat vieţii, împotriva sentinţelor doftoriceşti. Tratamentul însă trebuia dus în odihnă totală 2-3 ani, dar nu puteam întinde coarda bunătăţii şi mărinimiei dlui. Jora. Întors la lucru, trebuia să-mi urmez tratamentul, cum s-ar zice: ambulatoriu, deci cu sorţii scăzuţi la jumătate. Ei bine, după scurtă vreme nici în felul acesta nu l-am mai putut urma. Zadarnice au fost memoriile mele trimise până la palat, explicând că situaţia mea socială (de altfel ca şi a celorlalţi colegi din generaţia noastră) nu poate face faţă veniturilor ce le dă un post la Operă, pentrucă [sic] aceasta nu are realmente posibilităţi suficiente, cu subvenţia ce o are. Ceream încă o încredinţare de răspundere: fie la Fundaţii ca consilier (post din care demisionase dl. Jora şi care înseamnă subsidii serioase, fără a răpi timpul necesar creaţiei), fie la Filarmonică unde se înfiinţaseră funcţiuni noui de secretari, para-secretari, bibliotecari etc.... fie chiar la imorala instituţie de artă care se chiamă [sic]... Radiodifuziunea. La ipostasa [sic] de „belfer academic”, nici că puteam gândi. În afară de indignarea ce a provocat „îndrăzneala” mea în lumea muzicală, nu m-am ales cu nimic, cu toate că ministrul resortului mă îndreptăţea întocmai. Astfel am ajuns la capitolul de azi, când dl. Jora s-a dus iar cu farfuriuţa spre a-mi da putinţa de a sta câteva săptămâni aci. Astă vară pentru a mă recreia [sic] măcar o lună – un week-end de o lună! – cerşeala a fost de partea doamnei Procopiu, la inginerul Malaxa.

Desigur ruşinea şi dezonoarea nu-i de partea mea. Se preferă „ofrandele”, încredinţării şi răsplătirii muncei [sic] cinstite ce o ceri şi ce ţi-e în competinţă [sic]. Doar puţină voinţă şi bună credinţă, e tot ce trebuia. Iată maestre, frumoasele rezultate la cari [sic] ajungi după 11 ani de activitate pozitivă, recunoscută de altfel întru câtva.

Acum 3 luni după ce a venit şocul ce era de aşteptat în urma întreruperei [sic] făcute, şoc în curând hotărâtor după opinia discipolilor lui Esculap, eram hotărât în acest ceas al 12-lea să-mi schimb lozinca „per vias recte”, văzând că perioadele de ascendenţă şi de(cadenţă)scendenţă aveau să se repete la infinit. Aceleaş [sic] probleme materiale fiindu-le mereu izvor, de parcă filiera trecutului n-ar trebui să fie învăţătura viitorului.

Sacrificiul şi generozitatea ce şi-a clădit-o profesie maestrul Jora nu poate fi însă răsplătită cu ingratitudinea dezertării. A da şi a iubi e cu mult mai frumos decât a primi şi a fi iubit. Am căutat să dau la lumină în aceşti 3 ani din urmă, în puţinul timp ce am avut, cât mai mult cu putinţă. Potenţialul s-a ridicat la 12 lucrări. Chiar aci, am orchestrat un preludiu şi o fugă, reabilitând timpul ce nu l-am putut folosi până acum pentru convalescenţă, din cauza diferitelor „tribulaţii gripale” ce m-au ţintuit mai mult în pat.

Acesta-i singurul echivalent ce i l-am putut aduce deocamdată lui, pentru grija sa părintească, pentru vieaţa [sic] ce i-o datorez.

Într-una din scrisorile sale Pasteur scria că: ştiinţa (noi să-i zicem arta) n-are patrie, dar cel ce o oficiază trebuie să aibă una, asupra ei răsfrângându-se înrâurirea pe care lucrările sale o au în lume. Da, dar şi patria trebuie să-şi cunoască îndatoririle sale; 1 sau 2 oameni cu înţelegere nu înseamnă o ţară, cum primăvara nu-i doar o floare. Cu atât mai mult, când în abea [sic] patru decenii, zămislirea muzicală românească s-a ridicat aproape de culmile experienţei apusene, trăinicită pe pilaştii [sic] de lumină ai geniului vostru.

https://biblioteca-digitala.ro

Ne vom mângâia întocmai ca Zarathustra că suferinţele şi vremurile de bejenie sunt cizelatoare spre quantificarea [sic] virtualităţilor conceptuale ale viitorului, azi suficienţe noncontradictorii.

.....

Vă cer ertare [sic] maestre de necuvinţa [sic] de a fi abuzat într-atât de timpul ce vă e preţios, înşirând atâtea pagini searbăde, ce n-aş vrea să vă pară nici lamentaţii, nici postulate.

De mult m-am simţit dator să vă fac un succint curiculum [sic] vitae, cel puţin al acestor ani din urmă, pentru a mă dezvinovăţi – fie chiar în neînsemnătatea mea – de a-mi fi neglijat sănătatea, de a fi cerut prea mult sau, mai ştiu eu, de a fi stăpânit de gândul persecuţiei...

De altfel n-am nimic de cerut şi de dorit, neputând opune azi o valabilitate lucrativă; valorile biopsihice au şi ele uzura lor, considerându-le sub raportul dualistic al coexistenţei lor complimentare [sic].

.....

Hotărând-mă în sfârşit să închei, vreau să vă mărturisesc că abea [sic] ating gândul de a nu vă şti deplin sănătos, şi luptând cu comori de inspiraţie.

Fie ca toţi să avem încă multă vreme parte de d-voastră, putându-vă arăta lumii ca pe cel mai vrednic de mândrie şi recunoştinţă a ţării sale.

Al Dvoastră.
C. Silvestri

Vă rog să transmiteţi omagiul meu, cel mai respectuos, Doamnei.

Destinatar: Alfred Alessandrescu — Limba română
Locul şi data: [Bucureşti], 15 noiembrie 1941 — Ms. autograf, în cerneală, 2 pag.

15.XI.41

Dragă D-le Alecsandrescu

Ţin să-ţi mulţumesc şi pe această cale, pentru concursul ce ni l-ai dat, ajutându-ne să sărbătorim un om, care nu va fi nici odată în ajuns de preţuit; îţi mulţumesc pentru că te-ai căsnit [sic] să descifrezi toate disonanţele şi problemele aparent anti-instrumentale ce le-ai găsit în sonata mea, dar mai ales pentrucă [sic] le-ai rezolvat cu technică [sic] şi posibilităţi de sonoritate, ce au depăşit chiar limitele instrumentului.

Îmi dau seama că am părţi cu dificultăţi ce nu se întâlnesc „prea des”, dificultăţi amplificate de un limbaj nou; muzicalitatea şi pregătirea D-tale le-a [sic] împlinit cu prisosinţă.

Deaceea [sic], departe de obligaţia mea faţă de străduinţa D-tale pentru un compozitor român, depusă cu atât elan, te felicit cel puţin tot atât de sincer ca publicul care te-a ovaţionat (şi au fost de faţă cele mai de seamă personalităţi muzicale!) şi ca presa care te elogiază.

Cu prietenie,
C. Silvestri

https://biblioteca-digitala.ro

Destinatar: Comisia Sindicală a Operei Române din Bucureşti — Limba română
Locul şi data: ?, 14 martie 1945 — Ms. autograf, în cerneală, 2 pag.

Domnilor,

Făcându-se noui [sic] erarchizări [sic] şi verificări de lefuri, revin prin acest al XI-lea memoriu făcut în ultimii 4 ani, sperând că de data asta, mi se va face dreptate.

După ultimile [sic] modificări ale salariilor, adică dublarea lefurilor precedente, toţi dirijorii aveau 90.000 lei lunar, maestrul de cor, de balet şi concertmaistrul [sic] 70.000, salariul meu fiind cel de 62.000, adică acelaşi ca al **substitului** [sic] de dirijor. Când am fost avansat la postul de dirijor, salariul meu era de 17.000, deci întocmai cu al colegilor mei (excepţie dl. Massini). Ministeratul [sic] legionar – pe vremea când aproape toată Opera era legionară –, eu nefiind nici măcar simpatizant (deci neagreat), mi-a scăzut salariul la 15.000. Când s-a făcut noua salarizare pe clase, în loc de a fi corectată injustiţia, ea a fost mai mult mărită, fiind trecut la 31.000, pe când **toţi** colegii mei – fără excepţie – la 45.000. De atunci, în cursul anilor, cei cari [sic] erau în aceeaşi situaţie ca a mea, au fost **toţi** avansaţi, afară de mine, cu toate asigurările pe cari mi le dădea mereu direcţia operei.

Dacă un corepetitor cu aceeaşi vechime ca a mea (10-11 ani) are după noua salarizare 64.000, un substitut de dirijor 62.000, maestrul de cor, de balet şi de orchestră 70.000, un dirijor plin va trebui să fie cel puţin cu o categorie mai sus (80.000) de aceştia 3 din urmă.

Argumentul vechimei [sic] nu poate sta în picioare, pentrucă [sic] numele meu e cel puţin tot atât de cunoscut şi apreciat aci şi în străinătate ca al dlui Concert-maistru [sic], apoi echivalenţa salariului meu cu a unui solist de orchestră formată numai de 2 ani, e ridicolă (ridicolă chiar dacă ar fi de 20 de ani!); faptul că la celelalte compartimente primează calitatea şi nu vechimea sau vârsta şi atâtea alte exemple, anulează argumentul mai sus amintit.

Rezumând: Injustiţia de acum 4 ani, a permanentizat o situaţie anormală, deoarece toate avansările ulterioare au avut drept bază represalile [sic] politice din trecut, atrăgând după sine grave prejudicii morale cum şi evident materiale.

Sper în sfârşit acum, prin spiritul D-stră colegial şi de dreptate, veţi binevoi să aduceţi la normal, o stare inechitabilă, depe [sic] urma căreia am suferit atâţia ani.

Cu deosebită stimă
C. Silvestri

14.III.45

Destinatar: Florica Hociung, sculptoriţă — Limba română
Locul şi data: Cehoslovacia, 25 decembrie 1951 — C.p. ilustrată, ms. autograf
Budapesta – Monument pe Gellert

Florica dragă,

Ştiind că tu îţi vei face Crăciunul pe munte, ne-am decis să facem şi noi la fel. În consecinţă suntem acum la 1000 de metri în Matra, unde ne plictisim de moarte. Ce de timp avem să stăm în „poză”! Îţi doresc pentru noul an sănătate şi mai mult noroc.

Te sărută,
C. Silvestri

https://biblioteca-digitala.ro

Dnei. Florica Hociung
Str. Dimineţei nr. 1
Bucureşti - România

Destinatar: Viorica Silvestri, prima soţie — Limba română
Locul şi data: Praga, 18 iunie 1953 — C.p. ilustrată, ms. autograf

Draga mea, ajuns cu bine, am intrat în hora concertelor, vizitelor, spectacolelor [indescifrabil]. Concertul meu va fi la 28, şi [indescifrabil] va fi la 29 sau 30, probabil seara. [indescifrabil] un concert la Praga: Enescu Raps.[odia] II, Ceaikovski Manfred, şi Concertul de violoncel de Lalo cu francezul Navarra, cu care probabil că voi face imprimare şi la plăci. La 3 iulie e proiectat un concert la Karlsbad, cu [indescifrabil] solist. Aici plouă destul de des, şi clima e f. neplăcută. Lui Paul [Constantinescu – n.n.] i-am luat lampa, dar totul e mult mai mult ca la noi, deci speranţe puţine de... aprovizionare. Hotelul Palace, unde stau e plin de artişti, de dimineaţă până noaptea, sbârnâi [sic] hotelul de corni, flauţi, clarineţi etc. – nu prea se poate dormi! De săptămâna viitoare intru şi eu în repetiţii. Poate poţi să-mi scrii, ...dacă ajung la timp rândurile mele. Te sărut [indescifrabil].

Viorica Silvestri, Calea Victoriei 128 ap. 3
Bucureşti
România

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Amsterdam, 23 decembrie 1957 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

23.XII.57

Pentru noul an, bucurii cât mai multe, amărăciuni cât mai puţine, discuri şi manuscripte cât mai multe, formalităţi cât mai puţin.

La mulţi ani
C. Silvestri

D-lui Romeo Drăghici
Uniunea Compozitorilor
Muzeul „George Enescu”
Calea Victoriei 200 [?] BUKAREST – Roumanie

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Sydney, 9 iunie 1959 — Ms. autograf, în cerneală, 1 pag.

THE AUSTRALIA HOTEL
SYDNEY, N.S.W.

9.VI.59

Dragă Domnule Drăghici,

Vreau să cred că eşti deplin sănătos, şi... încă... custodele Marelui Enescu.

Acum câteva zile, în 2 concerte, am avut în program Simfonia I de Enescu – primă audiţie australiană. Eram sigur de un eşec. Cu excepţia Rapsodiilor, lucrările Maestrului au parte întotdeauna, la noi sau aiurea, de un fiasko [sic] la prima audiţie. Ei bine, de data

https://biblioteca-digitala.ro

asta, a fost un triumf. E drept că eu personal (concertele au fost la Melbourne) am fost acredit[at] din plin, în urma primelor 4 concerte – de către public –, dar orchestra a ştiut în mai puţin de 3 ore (inclusiv generala) să-şi însuşească lucrarea, şi să o cânte corect, cu vervă, şi adâncime, aşa cum o reuşeşte azi Bucureştiul, după 30 de ani de execuţie (când e reuşită). Au apărut multe (5) critici. O trimit pe cea mai slabă (incoloră) fiindcă e scrisă, de un nenorocit (dar care se bucură de mare autoritate aci), care şi-a făcut cariera, înjurând pe toţi, şi toate lucrările noi (lucrări de Bartók, Stravinski, interpreţi ca: Arrau, Oistrah, Yehudi, Rubinstein, Klemperer, Barbiroli etc.). Toată presa recunoaşte umanismul profund din această lucrare, cu toate că nu e originalitatea personificată, având în vedere anul şi vârsta la care a fost compusă.

În ceea ce mă priveşte, în cele 8 luni de când colind lumea, succesele de public au fost întotdeauna imense; cele de presă, câte odată [sic], ridicol de stupide, de cele mai multe ori, însă exagerat de bune. Berlinul şi Australia, în acest turneu, au depăşit marginea.

Bucureştiului nu-i voi mai trimite nimic, pentru că lipsa de respect (ce caracterizează mentalitatea românească, ca să nu vorbesc de „preţuire") mă împiedică să-i comunic, măcar aprecierile laudative, din presă, cele mai exuberante. Presa românească: „Succesul lui C. Silvestri"! – şi lui Niţă Pitpalac, i se spunea **Nea** Niţă Piţă. Eu sunt pentru români C. Silvestri... cam intim...! De aceea trimit doar o recenzie... şi pe cea mai slabă. Te vei bucura însă, probabil şi de ea.

Preţuirea şi devotarea de totdeauna,
C. Silvestri

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Monterrey (Mexic), 18 august 1959 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

Dragă D-le Drăghici,

Am trimis azi OSTEI, D-lui Minei, recenziile care [privesc] şi Simfonia I de George Enescu, executată în Mexic. Cereţi-le să le vedeţi. Majoritatea sunt favorabile, şi Simfonia s-a bucurat de mult succes. Peste 2 zile părăsesc Mexicul, pentru New-York [sic]. Apoi prin septembrie: Europa.

Până atunci cu drag

C. Silvestri

Tocmai am primit scrisoarea în Mexic, trimisă în Australia din 27 iunie. Mulţumesc pentru cronici – pentru frumoasele rânduri.

Missis and Mr.
Romeo Drăghici
Calea Victoriei 141
Oficiul poştal 22
BUCAREST
Rumania – Europe

https://biblioteca-digitala.ro

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Paris, 28 decembrie 1959 [data poştei] — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

La mulţi ani!

Ţuica a fost extraordinară. Sănătate şi bucurii.

Viorica şi Costi Silvestri
Faubourg St. Honoré 214
Paris 8e

D-nei şi D-lui Romeo Drăghici
Uniunea Compozitorilor
Muzeul „George Enescu" BUKAREST – Roumanie

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Tokio, 21 martie 1960 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

21.VIII.960

Dragii mei,

După un imens succes obţinut în 3 concerte (acum 2 săptămâni) la Chicago, acum – în alt colţ al lumii – un triumf fudroiant. Publicul, orchestra şi critica sunt parcă în delir. Rapsodia I de George Enescu, a înnebunit lumea. Urmează acum o lungă excursie în jungla propriu zisă. Sper că nici leii de aci să nu mă... înghită!

Cu prietenie multă

C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Calea Victoriei 141
Muzeul „George Enescu"
Bucarest – Rumania – (Europe)

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Madrid, 3 februarie 1962 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

Madrid, 3.II.962

După o strălucită imprimare intercontinentală cu orchestra mea din Bournemouth (Bournemouth Symphony Orchestra, Gervis Place – BOURNEMOUTH, Anglia), acum, la Madrid, Rapsodia I de Enescu, **aproape** necunoscută **aci**, a avut un succes fantastic. În următoarele luni, cu orchestra mea – o orchestră admirabilă! – voi imprima pentru B.B.C. Suita I, Suita II şi Simfonia I a [sic] Maestrului.

De asemenea: (tot pentru B.B.C. intercontinental) Concertul de P. Constantinescu şi Rogalski 3 Dansuri (ce păcat că nu am de Rogalski cele 2 Dansuri cu pian la 4 mâini).

Cu aceeaşi statornică dragoste
C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu"
la „Uniunea Compozitorilor"
Calea Victoriei 288 [sic]
Palatul Cantacuzino Bucarest – Rumania

https://biblioteca-digitala.ro

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Köln, 23 mai 1962 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

23.V.962

Apreciez nespus căldura prieteniei voastre, şi sunteţi – din cei foarte puţini – de care mi-e dor, într-adevăr.

Dragoste multă
C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Calea Victoriei 141
(Muzeul „George Enescu")
BUKAREST – (Rumenien) [sic]

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Bournemouth, septembrie 1964 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

Dacă ar putea fi sonoră această c. poştală, s-ar putea auzi, cât de perfect, frumos, emoţionant, ştiu englezii să cânte pe George Enescu, care tocmai e în execuţie.

Cu dragoste
C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu"
(Uniunea Compozitorilor)
Calea Victoriei
Bucarest
România

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Tokio, 1964 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

Dragul meu prieten,

În acest – cel mai mare oraş din lume (peste 10 milioane) Rapsodia I de George Enescu a sunat (pare-se) pentru prima – şi a doua oară (pentru că a fost bisată); şi lucrarea mea: Preludiu şi Fuga, a avut aceeaşi soartă. 3500 de auditori au ovaţionat. Peste o lună mă întorc la orchestra mea.

Toată dragostea
C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu"
(Uniunea Compozitorilor)
Calea Victoriei
BUCAREST
Rumanie [sic] (Europa Est)

https://biblioteca-digitala.ro

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Geneva, 9 noiembrie 1964 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

9.XI.964

Dragă D-le Drăghici,

Ce cumplită deziluzie cu celebra orchestră „Suisse Romande”...

Acum 4-5 ani când am dirijat-o mi s-a părut destul de slăbuţă; dar acum, un adevărat dezastru. Poate că orchestra mea din Bournemouth a ajuns la un nivel atât de înalt că diferenţa considerabilă mă şochează; oricum... e prima oară că Rapsodia de Enescu nu a fost bisată. Desigur, a fost mediocru executată, dar şi publicul, e de aceeaşi calitate ca şi orchestra. O astfel de mentalitate, numai la Craiova am mai întâlnit. Sper că din Spania, cu Suita I, să aduc veşti mai bune.

Cu prietenie şi dragoste
C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu”
Calea Victoriei 139 [sic]
Bucarest – Roumanie

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Liverpool, 7 decembrie 1964 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

ADELPHI HOTEL
LIVERPOOL 1

7.XII.964

Mult stimate prieten,

Abia dacă mă pot scuza, pentru lipsa mea de veşti, din ultimele 2 luni. Între timp, după turneul European, au urmat serii de turnee în Anglia cu orchestra mea. Circa 40 de concerte în 2 luni. Câteva mii de kilometri în maşină. Aproape 20 de prime audiţii. Am început să repet viaţa Maestrului – să dorm în pauza concertelor!

Săptămâna viitoare începe turneul – personal – prin Europa, cu orchestrele locale: Bordeaux, Paris, Amsterdam, Rotterdam, Bonn, Utrecht, Haga ş.a.m.d. Bineînţeles sediul la Paris (Rue Copernic 17) pentru 2 luni.

La Bordeaux am ca solistă premianta „George Enescu” de la ultimul concurs... Concertul de vioară de Chaciaturian.

Aci, cu mine în ultima săptămână, a debutat la Bournemouth şi Liverpool violoncelistul rus [?] Vladimir Orloff. A avut un succes uluitor. Cu puţin noroc, va face desigur o frumoasă carieră.

Sunt foarte fericit şi recunoscător, că am partitura Dixtuorului; voi face o foto-copie, şi o voi retrimite. Desigur „ştimele” rămân o mare problemă: extragerea lor e foarte scumpă aci, plus riscul greşelilor, plus inconfortabilitatea de a le citi.

Vor fi în principiul în programul 1966-67: Simfonia de cameră, Dixtuorul şi Simfonia concertantă pentru violoncel (Orloff sau Cassado). Oricum în Martie e Suita II (Martie 1966).

https://biblioteca-digitala.ro

Am primit zilele trecute discurile româneşti Oedip (Brediceanu) – n-am avut încă timpul liber să le ascult. Ce mult m-ar interesa şi celelalte discuri apărute, cu lucrările Maestrului.

Un prieten din Liverpool, trimite complimente (a vizitat recent muzeul G. Enescu).

Ce face Meşterul Mişucă... e deplin sănătos? Dar Florica Muzicescu [sic]? Te rog lui „Stro" [C. Stroescu – n.n.] multe salutări.

Doamnei şi Dumitale, mulţumiri multe pentru toate, şi o caldă îmbrăţişare.

C. Silvestri

P.S. În preajma viitorului concurs, voi fi probabil cu orchestra mea la Viena, poate şi Praga – Moscova... deci cam în jurul Bucureştiului...?...?

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Malmö, 12 decembrie 1964 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

TEATERHOTELLET
MALMÖ

Malmö den 12.XII.064

Iubitul meu prieten,

Se apropie Crăciunul. Aci atârnă peste toate străzile, mii de benzi, cu milioane de becuri, plus stele, plus comete, plus fel de fel de marafeturi. O adevărată feerie.

Micul dejun, adus la pat, cu 3 „apariţii" feciorelnice, îmbrăcate ca mirese, cu lumânări; în jurul capului şi al ceştei [sic] de şocolată şi cozonac... feerie, basm... şi încă nu suntem decât [la] 2 săptămâni înainte de Crăciun...! **Concediul, de circa o lună, îl voi petrece şi mai în nord: în munţi – probabil undeva spre Laponia.**

Sunt ani de zile de când (din România) n-am mai avut un Crăciun cu zăpadă.

Despre proiectele mele, mai bine să le afli... după...

Totuşi, un turneu în India – Japonia, Noua Zeelandă, Philipine, cu **orchestra mea**, poate pe curând. Menţionez acest turneu, pentru că sunt prevăzute [sic] în programe şi... Enescu.

Orchestrele engleze, sunt probabil cele mai bune din lume. Orchestra din Bournemouth, e socotită de unii, ca cu [sic] mult cea mai bună orchestră engleză. Desigur e **foarte** exagerat.

Forţele orchestrei mele, nu se pot compara cu virtuozitatea celor americane, sau chiar [cu] London Symphony Orchestra, sau B.B.C., sau Philarmonia. **Dar muzicalitatea acestei orchestre întrece pe toate celelalte. Orchestra Bournemouth, nu e nici Wiener, nici Berliner, nici Philadelfia** [sic]**, ea e orchestra Silvestri şi de asta sunt destul de mândru.** Confirmarea pentru o orchestră dintr-o provincie engleză, dintr-un oraş – practic necunoscut – se face greu, tare greu. **Primii adversari, sunt chiar englezii. O orchestră de „provincie", condusă de un străin, e un ghimpe ascuţit în inima Londoneză şi engleză.** Dar iată, după 3 ani (lucrând doar 4 luni pe an cu această orchestră) începe încet-încet... să se vorbească peste tot despre ea. Radio Paris, Roma, Berlin, toate staţiile americane şi australiene, au făcut emisii directe... din acest oraş de provincie.

Acum orchestra va pleca pentru un scurt turneu (la Varşovia, Praga, Moscova, Berlin est, Dresda, Leipzig etc.), **apoi cu mine** în alte mici oraşe (Madrid, Concertgebouw, Hellendorn, Haga, Hamburg) şi alte târguri. Regret că am dat aceste detalii directe, dar am

https://biblioteca-digitala.ro

vrut să le consider indirecte – pentru că nu voiam să vorbesc despre mine. Vroiam doar să te informez, drag prieten, că am creiat [sic] o orchestră, care va putea introduce – sper – în condiţiuni cât mai bune, acolo unde mi se va permite, operele marelui nostru George Enescu.

Cum te-am informat (probabil ai primit veştile mele) am încercat cu „celebra" orchestră Suisse Romande (acum vreo 3 săptămâni) să cuceresc orchestra şi auditoriul cu Rapsodia I. A fost una din cele mai lamentabile „execuţii" ce am reuşit (în viaţa mea!). Orchestra: un club de amnestezici [sic], o asociaţie (ca şi publicul de altfel) de paranoii, încrezuţi şi m-am simţit ca acum 15 ani la... Craiova. La Madrid, cea mai bine... Suita I. Destul de prost executată, dar publicul a întrerupt cu aplauze de 2 ori (concertul s-a repetat) **după Menuetul lent**.

Partea plăcută însă, mi-a revenit aci la Malmö, unde neavând ce face am ascultat pe micul meu tranzistor japonez SONY, în orele libere tot felul de emisiuni (între care şi Bucureştiul, cu un concert de pian executat de Alex. Demetriad (pe la 6-7.XII)... cine e autorul?... am crezut că aud un post şi un compozitor spaniol... cine e autorul... nu e rău!). Ei bine, am auzit 4 concerte de ale mele transmise de posturi germane şi engleze (B.B.C.) (în 10 zile) între altele de George Enescu Suita I, II, Simfonia I, executate de Bournemouth şi B.B:C. Aceste posturi pot fi lesne recepţionate şi în Bucureşti. Păcat că nu am ştiut, că v-aş fi anunţat din timp... dar şi eu, le-am „prins" absolut întâmplător. Mi se cere **insistent Dixtuorul** (suflători). Ce sfat pot avea. Mult aş vrea să-l pot „revela" occidentului.

Discul, deşi a luat marele premiu, rămâne necunoscut... mai ales în Anglia. Ce păcat. Dacă aş avea măcar o fotocopie...?!

Pe viitor, probabil Suita III. Altceva nu am la îndemână.

Poate Simfonia de cameră... dar din cauza formaţiei speciale de instrumente, rămâne cam complicat. Cât despre Oedip... Doar infernul pentru editor! – Zilele acestea a apărut în Ediţia SCHOTT-Mainz, sonata mea pentru Harpă.

Ce face conul Mişucă? Sper că e sănătos, şi că mai compune din când în când... El refuză să-mi dea cea mai mică veste.

Piaţa, strugurii, şi alte „comestibile"... tare aş vrea să le mai gust...

Ca întotdeauna, un devotat prieten

C. Silvestri

Criticile pentru G. Enescu: **Chiar** favorabile în 1964.

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Geilo (Norvegia), 20 decembrie 1964 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

Geilo, 20.XII.64

Presupun primirea veştilor din Spania. Între timp a fost un turneu cu Filarmonica din Malmö în lungul Suediei. Acum, încerc o odihnă, la latitudinea de cca 70º, în nordul Norvegiei. Locul pe hartă, greu de găsit. Se chiamă [sic] Geilo. Am vrut un loc liniştit, odihnitor – am nimerit în cel mai snob (oraş) loc. În fiecare seară în frac! Restul cum se vede – ca la Sinaia (la 1300 m), numai că cele minus 30º mă cam „deranjează".

Vă îmbrăţişează
C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
141 Calea Victoriei

https://biblioteca-digitala.ro

BUCAREST – (RUMANIA)

Destinatar: Romeo Drăghici Limba română
Locul şi data: Geilo (Norvegia), decembrie 1964 Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

(Lipseşte începutul scrisorii)

I. deşi – cu atât de rămasă în urmă...! Dar fără materialul necesar... ce pot face? Am luat ceva cu mine „ultima oară”... dar am lăsat **totul** la legaţia din Paris. De urgenţă îmi sunt necesare: 2-3 partituri din Dixtuor, plus cel puţin un material complet. La fel Suita II. Oedip: 2 partituri orchestră + 8-10 reduceri: canto-pian. (Ştiu că au rămas sute de greşeli în partitură şi ştime... eu **în 3 săptămâni** – nu am reuşit decât să corectez – **câteva mii**. Impresiile din copilărie, Sonata 2-a de cello etc. cunosc (în afară de mine!) mulţi interesaţi. Simfonia II şi III, Uvertura de concert – toate îmi pot fi utile (... materialele respective...?)

Dacă nu le pot recepţiona direct, dă-mi te rog toate indicaţiile editurei [sic] (adresa!), preţul lor în devize – însfârşit [sic] tot ce poate aduce un rezultat constructiv.

Cu marea consideraţie şi dragoste ce vi-o port

C. Silvestri

Maestrului şi D-nei „Conu Mişucă” un „La mulţi ani!”

Destinatar: Romeo Drăghici Limba română
Locul şi data: Geilo (Norvegia), 26 decembrie 1964 Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

Geilo, 26.XII.64

Dragul meu drag,

Tocmai am primit, printre multele – tocmai aci, în nordul perdut [sic], printre reni şi exchimoşi [sic], veştile, unui (aproape) singur prieten, din R.P.R. ce îndrăzneşte să-mi mai rânduiască câteva vorbe. Aci m-am refugiat, ca să am linişte (pentru toată luna ianuarie). Am primit până azi 568 de felicitări, începând din Canada şi Spania – până la Moscova. Halal linişte!... Anul viitor voi fi probabil (dacă nu sub pământ) cel puţin în Antartic [sic]. Dar rândurile ce mi-au fost adresate, din Bucureşti, m-au într-adevăr emoţionat. Dă-mi voie să te îmbrăţişez.

C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Calea Victoriei 141
(Muzeul George Enescu)
BUCAREST
(Rumänien)

Destinatar: Romeo Drăghici Limba română
Locul şi data: Geilo (Norvegia), 28 decembrie 1964 Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

GEILO (Norvegia), 28.XII.964

Am primit aci, la locul cu 5 ore doar de soare (restul... steaua polară!...) Sonata mea de Harpă (compusă înainte de război, la Sinaia), în ediţia SCHOTT. Întâmplător, am

https://biblioteca-digitala.ro

întâlnit la Nasijo (în Suedia) acum 10 zile pe aceea care mi-a cântat-o pentru prima oară, Rozalia Bulacu. Nu e amuzant?! (şi pe soţul ei – Savin).

Tot nu mi-ai dat veşti despre conu Mişucă. Nu înţeleg nimic. Am şi am avut cea mai adâncă consideraţie pentru „amândoi". De ce această tăcere?... Vă doresc şi Lor şi Vouă un MARE, „la mulţi ani cu sănătate"!

Al vostru ce vă iubeşte
C. Silvestri

Mrs. and Mr.
Romeo Drăghici
Calea Victoriei 141
(Uniunea Compozitorilor)
BUKAREST – (Rumanien)
(Est Europe)

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Polul Nord, 10 ianuarie 1965 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

10.I.965 – **Polul Nord**

Dragul meu drag

Nu pot să-ţi descriu cât de emoţionat sunt, că o scrisoare – deşi recomandată (ceea ce presupune şi aci – o întreagă filieră de birocraţie!) am primit-o aci, la sfârşitul lumei! – departe chiar de fiorduri – cu alte cuvinte în... Laponia, printre zăpezile eterne – doar după 12 zile de la expedierea ei din Bucureşti. Scrisoarea (după ştampile) trimisă, a traversat Anglia, apoi Spania, apoi Franţa, a sosit la Copenhaga, Stockholm, Malmö, apoi în Norvegia la Oslo, Geilo, şi acum aci. Cu alte cuvinte, m-a urmărit pe unde am trecut şi m-a ajuns în mai puţin de 2 săptămâni, printre gheţari, într-o **cabană** (printre reni, şi exchimoşi [sic]) care nici nu are măcar un nume. Despre oficiu poştal... nici vorbă... Sunt doar 12 case. Totuşi o sanie cu câini, mi-a adus-o. Cum sania a plecat... răspunsul îl vei primi, probabil, peste câteva zile, dintr-o altă regiune... cu un oficiu poştal.

C. Silvestri

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Norvegia, 12 ianuarie 1965 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

II. Iubite prieten Romeo Drăghici,

Azi e a 12 [sic] zi din anul 1965; nici aci nu e oficiu poştal. E un sat, la vreo 300 km de Geilo. După cum vezi, tot printre gheţuri. Mai puţini reni dar mai mulţi schiori. Imagină [sic] lunară! Dacă acum câteva luni am adus veşti din Japonia, acum sunt (încă) în Laponia. (Din Japonia – Tokio – unde Rapsodia I de Enescu s-a executat în I audiţie, în a 2-a audiţie – bis! – apoi la cererea generală în a 3-a audiţie... sper că ai primit multele mele veşti.)

Poate nu am scris, poate că am fost jenat să o fac – din Tokio. Dar acolo am întâlnit 2 dirijori sovietici. Amândoi au venit să mă îmbrăţişeze, spunându-mi că Moscova şi Leningrad, mă **imploră** să revin la ei ... şi că îmi dau toate garanţiile?!? Sanderling (Leningrad) pentru că numai el ştia germana şi engleză, mi-a declarat cu voce tare, ca toţi să o audă: că Rusia a descoperit (adică interpreţii respectivi) numai prin mine, ce e

https://biblioteca-digitala.ro

adevăratul Ceaikovsky [sic] (Manfred, Simfoniile IV, V, VI)... Asta la apropo-ul ce mi l-ai scris, în scrisoarea primită aci...! Liniştеşte-i pe deştepţii de acolo, adică pe Dâmboviţeni. Acum cca 2 ani, într-o mare revistă (volum lunar) engleză, pe trei pagini, Lockspeiser analizează pe Tschaikovski [sic] în aceste 4 lucrări, începând cu Nikish [sic], Mengelberg, Golovanov (?), Furtwängler şi încă alţi 6 (Stokovsky [sic] – Toscanini – Kussewitsky [sic] etc.), concludând [sic], că unul singur l-a ghicit într-adevăr. Ghici cine?

[C. Silvestri]

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: lângă Geilo, 13 ianuarie 1965 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

III. Lângă Geilo. Azi 13.I.965. Lui Romeo Drăghici

Continuând de pe II (de eri [sic]) scumpul meu prieten desigur că „Drăg(aţi)iciti"... Scuză-mă... -38º! (Chestia cu Ceaikowsky [sic]) Peste câteva ore sper să fiu din nou la Geilo – apoi după câteva zile, iarăşi, încet-încet spre Paris, până la cca 6 Februarie (Rue Copernic 17, Paris XVI). Urmează Londra (cu London Philarmonic Orchestra), însfârşit [sic] pentru multe luni Bournemouth (deci adresa Bournemouth – după 10 Februarie). Mai târziu, poate-poate Varşovia, Praga, B.Pesta [sic] – **cu orchestra mea** (nu sunt sigur, fiindcă nu am încredere!), în orice caz – în continuare (după aceea) – orchestra **mea** cu **mine**, Concertgebouw, Bruxelles, München, Hamburg, Colognia [sic] etc.

La anul, orchestra mea cu mine: India, Japonia, Australia, Noua Zeelandă etc. (1966)... dacă... vom supravieţui!? Între timp, **singur**: America de Sud, Italia, Franţa (Bordeaux, Paris)... posibil (chestiune doar de „valută")...!

Toate astea (mult sau mai puţin vag) ca să ştii unde pot fi găsit. (Cimitirul încă nu l-am ales... el, mă va alege!) Când voi ajunge la Geilo, voi aborda importanta problemă a tipăriturilor „Enescu". Până atunci... D-ra Muzicescu [sic], Sandu Albu, Stroescu, Mar.[ţian] Negrea şi Gh. Dumitrescu... ce fac? Ovidiu Varga? Le-am perdut [sic] de mult adresele. Şi Dan Negreanu? Şi alţii?

(vezi IV)

[C. Silvestri]

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Geilo (Norvegia), 13 ianuarie 1965 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

IV. Geilo, 13.I.965

Am ajuns, şi... [arată cu o săgeată Norvegia] aci, am fost, când am primit scrisoarea. Pe mama mea (Anie CARIADI) str. Simonide 20, apar. 3 (prin str. Izvor)... o vezi vreodată?

Ce face [sic] Andricu, Şt.[efan] şi Val.[entin] Gheorghiu? Dacă întâlneşti pe Constanţa Crăciun, Ion Pas, Paul Cornea, Maurer, spune-le, că lor le-am rămas ca întotdeauna, devotat şi recunoscător.

La fel cu multă, dar multă dragoste lui Carţiş (care era sau sper că e încă la Radio).

Întru ce priveşte nepoata Vasilica [?], (secret!) – am iubit-o şi o iubesc mereu, şi nu-i trimet [sic] „multe şi calde salutări" ci multe sărutări şi urări de sănătate. Ce dulceaţă de fată!!

Tipăriturile Enescu... „Vrei calule ovăz?"

https://biblioteca-digitala.ro

Desigur vreau totul, vreau să înghit totul şi să le dau altora, să-l fac pe Marele nostru atât de **ne**cunoscut... **cât** mai cunoscut! Lămureşte-i: să nu fie MICI,... **că nu pe mine mă pedepsesc!** Nimeni nu poate mai bine ca mine (nici o ambasadă din lume!) să „opereze" pentru Gigantul român... şi chiar pentru alţii. Lămureşte pe zăpăucii cu creerul [sic] limitat, că pentru **mine** e lupta cea mare, de-a infiltra creaţia românească... (cinstită şi nu oportunistă).

(vezi I)

[C. Silvestri]

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Geilo (Norvegia), 18 ianuarie 1965 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

Geilo, 18.I.965

Drag şi stimat prieten,

Azi părăsesc aceşti gheţari – din nefericire – fără prea mare folos pentru sănătatea mea... pentru că am uitat ştiinţa „odihnei"...?! Vreau doar să-ţi menţionez că azi seară, **iar din întâmplare**, am auzit dirijat [sic] de mine partea [sic] 2-3-4, din „Suita Sătească" (3-a) în holul hotelului din Geilo. Nu-ţi pot descrie succesul (neaşteptat) ce mi l-au oferit Geiliştii.

Dragoste!
C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu"
Calea Victoriei nr. 141
Bucureşti 22
(Rumania)

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Leeds, 27 martie 1965 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

QUEEN'S HOTEL
LEDS

27.III.965

Dragul meu, stimat prieten,

Scriu de aci, unde sunt în al 3-lea oraş din turneul de şase oraşe (în decurs de o săptămână) – fiecare oraş cuprinzând în program şi lucrări de G. Enescu.

Bineînţeles şi astă seară, am bisat Rapsodia (I). În acest oraş snob, în care nu cântă decât, Philarmonia, Filarmonica [sic] din Moscova, Praga, Berlin, Viena, Philadelphia, Chicago şi Concertgebouw. Acest oraş nu are orchestra lui, dar fiind foarte bogat, şi destul de mare (peste 2 milioane de locuitori), nu invită decât orchestre şi şefi vedete. „Avem" onoarea să fim pentru a 5 [sic] oară aci, deşi la 700 km de Bournemouth. Obositor,... dar merită.

Nu ştiu dacă am apucat să trimit cronicile din Spania. Unele au fost emoţionante!

[C. Silvestri]

https://biblioteca-digitala.ro

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Dorset, 31 mai 1965 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

31.V.965

Iubite D-le Drăghici,

Chiar azi când împlinesc 52 de ani, ţin să mulţumesc din inimă, pentru felicitările care m-au mişcat într-atât. Eşti unul din cei mai rari prieteni. Sunt foarte cinstit de această sinceră amiciţie. Pe Maestrul nu am reuşit să-l sărbătoresc, printr-un concert special, dar în schimb am reuşit pentru 1966 să înscriu în program, o nouă primă audiţie pentru Anglia: Suita II.

Doamnei şi Dumitale cele mai calde urări

C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Calea Victoriei 141
(Rai. 30 Decembrie)
Bucarest – (Rumanie)

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Bournemouth, 31 mai 1965 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

31.V.965

Stimate şi iubit prieten.

Continui, pentru că nu avem numai lebede, ci şi grădini pagodisiace [sic] cum se vede aci. Am fost câteva zile la Paris, în mare fugă, aşa că nu am întâlnit pe nimeni. Cât mi-ar fi folosit ştimele de la Dixtuor. Aveam un loc pentru el, chiar în Festivalul de Paşti (1966)... Ce păcat! Te felicit pentru statornicia şi reuşita restabilirei [sic] apartamentului, unde cu Maestrul, am făcut de atâtea ori muzică, noi toţi. Bravo!

Adresa: Cranborne Rd., Addiscombe flat 4 – Bournemouth
Tel. 23962

Urări de trainică sănătate
Cu mult, mult drag
C. S.[ilvestri]

Mr. Drăghici Romeo
Calea Victoriei 141
(Rai. 30 Decembrie)
Bucarest – (Rumania)

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Londra, 21 iunie 1965 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

2.VI.965

Dragul meu stimat prieten,

Coincidenţa voia ca tocmai acum, la 10 ani de la moartea Maestrului, B.B.C.-ul să trimită o serie de programe, înregistrate în Bucureşti în decursul „Festivalului Enescu”

https://biblioteca-digitala.ro

1964. Din păcate, tot ce s-a transmis până acum a fost Mahler cu Iordăchescu şi un concert cu Ogdon.

În schimb am reuşit să plasez încă o dată, într-o serie de 6 concerte, Rapsodia I; în cadrul faimosului Festival din Bath, la 18 VI, s-a transmis în direct, pe Home service şi Rapsodia. Păcat că atâţi prieteni artişti vin la Bucureşti, şi nu îmi cumpără lucrările Maestrului (cu material cu tot) ce au fost imprimate recent (Simfonia III, II, Suita III, Uvertura, Dixtuorul etc.). Eu le pot rambursa aci. Acum am aflat că Gitliss, Ogdon, Cassado, Cerkaski etc. etc. toţi au cântat recent cu mine, fiindcă puteau să-mi aducă ceva. Pe viitor...! Cu dragoste pentru amândoi

C. Silvestri

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Argentina, 28 iulie 1965 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

Argentina
28.VII.65

Prietenilor mei dragi,
Familia Romeo Dr.[ăghici]

o caldă îmbrăţişare de la frontiera Argentino-Braziliană, cu o atât de românească (temperamentală) atmosferă – de necrezut.

C. Silvestri

Segnore
Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu”
Bucaresto
Rumania
(Europa)

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Hameln (Germania), 1 octombrie 1965 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

1 oct. 965

După un senzaţional succes cu orchestra mea din Bournemouth, în Amsterdam (Concertgebouw)... 3 mici oraşe din Germania: Bad Godesberg (oraşul Ambasadelor lângă Bonn), Holzminden (inaugurarea unei moderne săli de concert) şi celebrul Hameln (vezi Fraţii Grimm). Peste tot un biss [sic] entuziasmant: - Rapsodia I a Maestrului.

Cu dragoste
C. Silvestri

Hern und Frau
Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu”
Calea Victoriei 241 [sic]
BUKAREST – (Rumänien)

https://biblioteca-digitala.ro

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Leeds, 1965 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

QUEEN'S HOTEL
LEDS
(Lipseşte începutul)

2)

- De când am reînceput activitatea (la Bournemouth, Martie 1965) şi cu orchestra aici: s-au executat de 3 ori Suita I, odată la B.B.C. şi odată la Londra, deci de 5 ori într-o lună, plus de 6 ori Rapsodia, şi o dată Simfonia I. Critica din Times e elocventă. Faptul că prin coincidenţă, la Festival-Hall, a fost în acelaşi timp o expoziţie Enescu (în timp ce în sala de concert conduceam Suita I) şi numele meu nu era nici măcar citat, a stârnit o vie indignare, în lumea engleză. Pe mine imbecilitatea românească nu mă surprinde (...de aceea sunt aci...!), m-am obişnuit cu ea, în 40 de ani... dar englezii au fost şocaţi. Criticul din Times, e de stânga, de aceea nu insinuiază [sic] decât discret... problema, dar alte 2 ziare au fost foarte tranşante (nu le mai anexez!!). Direcţia Bournemouthului s-a simţit [numai] „decât" direct insultată, şi s-a pus problema Enescu... pe viitor. Fii sigur că voi reuşi să continui, nu-mi trebuie decât partituri şi materialul de orchestră respectiv.

[C. Silvestri]

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Leeds, 1965 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

QUEEN'S HOTEL
LEDS
(Lipseşte începutul)

3)

- Orchestra din Bournemouth, e singura din Anglia (bineînţeles datorită acerbiei [sic] mele) care popularizează – şi a reuşit în bună parte – pe marele Enescu.

Aci Sibelius, Nielsen, Bartók, Stravinski, Schönberg – dintre contemporani – ocupă de mulţi ani primele locuri. Desigur mi-e greu numai cu 3-4 lucrări ce posed, să-l impun pe marele Pinx – dar sunt pe drumul bun... „Bardul" necunoscut ca creator aci, începe să se impuie [sic], deşi sună foarte demodat (am sosit cu 50 de ani prea târziu!) alături de Nono, Stockhausen... şi alte vegetale...?!

Doamnei, tuturor prietenilor cinstiţi, un gând drag, iar pe Dumneata te îmbrăţişează, cu nestăvilită admiraţie pentru munca şi onestitatea ce o demonstrezi mereu.

C. Silvestri

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Bonn, 1 februarie 1966 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

1.II.966

Dragi prieteni,

Sunt îngrijat [sic], de a nu fi primit de câteva luni nici un fel de ştire.

Sper că totul e în regulă. După un turneu în Olanda cu orchestrele locale, Rotterdam, Utrecht, Amsterdam, după Bordeaux şi Paris (Philarmonica ORT.F [sic] l Champs Elysées)

https://biblioteca-digitala.ro

eram în oraşul lui Ludwig, iar săptămâna viitoare, Londra (cu Filarmonica) apoi acasă la Bournemouth, unde aştept veşti.

Cu tot dragul
C. Silvestri

Hern und Frau
Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu"
Calea Victoriei 41
BUKAREST – (Rumänien)

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Bonn, 7 februarie 1966 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

BONN, 7.II.966

Dragă D-le Drăghici,

Astăzi seara, un foarte frumos succes aci – dar ieri seara am auzit o retransmisie de pe un post german, o lucrare de Olah, dirijată de Conta (Bara perfectă, sau interminabilă... nu ştiu titlul românesc...? [Coloana infinită – n.n.] foarte interesantă, mai ales... considerând Cetatea lui Bucur! Apoi Sonata p. violoncel de Valentin Gheorghiu (cu Radu Aldulescu). N-am putut auzi decât primele 2 mişcări... am fost foarte impresionat. Felicită-l rogu-te – şi îmbie-l să continue!!

Aştept veşti din partea Dumitale!
Ce face conu Mişucă? ...mai bine?
Toată dragostea lui, iar Dumitale şi Doamnei un cald omagiu

C. Silvestri

Hern Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu"
Calea Victoriei 141 BUKAREST – (Rumänien)

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Londra, 13 februarie 1966 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

13.II.966 Londra

Dragilor,

Eri [sic] am auzit la Radio R.T.F. o emisiune Enescu:

Uvertura, cu orchestra Cinematografiei [şi] Mircea Cristescu (cred, absolut meritorie), Simfonia de cameră (12 membri ai Filarmonicei [sic]?! cine, care, când?), Ştefan şi Valentin: Impresiuni [sic], Raps. II [cu] Filarm. Dirijor Enescu (1941?). Aştept mereu veşti. Ce se întâmplă? De ce atâta tăcere? Ce e cu maestrul Jora?

Sănătate,
C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu"
(Uniunea Compozitorilor)
Calea Victoriei 141 Bucarest – Rumanie (Europe!)

https://biblioteca-digitala.ro

Destinatar: Romeo Drăghici Limba română
Locul şi data: Leeds, 18 martie 1966 Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

QUEEN'S HOTEL
LEEDS

18.III.966

Dragă Domnule Drăghici,

După 3 luni de peregrinare prin Europa (Bordeaux, Amsterdam, Paris, Rotterdam, Bonn, Utrecht, Köln, Liverpool, Londra etc.) dirijând 11 orchestre, întors acum 3 săptămâni la Bournemouth, am reînceput o activitate dementă.

Între timp am recuperat (cu întârzieri de luni de zile) scrisorile trimise... Azi m-am apucat să răspund... la fiecare 2 zile, (re)-primeam o altă scrisoare la Bournemouth... Corespondenţă ce voiaja mereu... după mine! Cer mii de scuze. Munca ce am depus-o, şi o depun e atât de covârşitoare, că n-am apucat **câteva minute** să mă reculeg. Acum, după 3 săptămâni de Bournemouth, şi împrejurimi (Bristol, Southampton, Portmouth, Salitsburg) – un turneu în Nord cu orchestra mea: Halifax, (azi seară) Leeds, Newcastle, Nothingham, Stradford, Edinburg = 6 concerte într-o săptămână, voiaj cu maşina – circa 2600 km, plus repetiţiile!!

Într-o lună am făcut 11 lucrări noui [sic] – Simfonia I de Mendelsohn [sic], a IV [sic] (versiunea tipărită 1964) de Mahler.

Eşti informat că Ştefan Ionescu, fostul impresar al Maestrului, a fost omorât, în plină zi, în centrul New York-ului, de un nebun din Porto-Ricco [sic]. Ce soartă cumplită! Sunt uluit!

[C. Silvestri]

Destinatar: Romeo Drăghici Limba română
Locul şi data: Leeds, 18 martie 1966 Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

QUEEN'S HOTEL
LEEDS
(Lipseşte începutul)

2)

Două simfonii de Strawinsky, WOZZEK, o lucrare nouă de Benj. Britten, Concertul de pian de Max Reger etc. etc. şi Suita II de George Enescu. Această suită s-a cântat în primă audiţie (bineînţeles) [la] Exeter, Plymouth, Bournemouth, şi s-a înregistrat într-un concert special pentru B.B.C., care s-a retransmis la 8 sau 9 martie. De unde mă aşteptam la un insucces, peste tot (deşi „Enescu"... primă audiţie!) un tumult de aplauze! La concertul pentru B.B.C. retransmis din Bournemouth (unde deci după 3 zile s-a cântat pentru a 2-a oară) s-a **fluierat** ca la concertele de muzică uşoară, sau de promenadă. Acest gen de manifestaţie e cu totul neobişnuit în Anglia (pentru un concert simfonic)... s-a tropăit din picioare, s-a urlat, s-a fluierat, s-a ovaţionat, ce păcat că Maestrul, Dumneata şi prietenii Maestrului, nu au putut fi de faţă. A fost un triumf pentru Enescu, cum numai după Rapsodia I l-am mai apucat... dar asta a fost Suita II...!!!

Am comandat fotografiile (aş dori încă odată mărimea exactă lung şi lat).

În ce priveşte turneul care să atingă şi U.R.S.S.... e numai proiect... Se pare că toamna 1968, se va transforma în „Mai 1968" (deoarece e Festivalul din Praga). Totul e vag şi se lucrează – pe brânci!

Pe curând alte veşti. Cu drag

C. Silvestri

https://biblioteca-digitala.ro

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: [Helsinki], 19 octombrie 1967 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

19.X.67

Am terminat turneul nordic şi părăsim zăpezile – spre soare (Anglia!!). Sunt îngrijorat de a nu avea de multă vreme niscaiva ştiri. Sper că toate sunt în ordine, şi o doresc din toată inima.

Cu drag şi dor
C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu"
Calea Victoriei 141
Bukarest – (Rumania)

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Antwerpen, 25 ianuarie 1967 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

25.I.67

Dragă D-l Drăghici,

Oraşul unde am „debarcat" (pentru Oedipe) prima oară (cred că împreună), după război. Aci şi la Gand (cu Filarmonica din Anvers), am avut prilejul să aduc în **primă audiţie** Rapsodia I de Enescu!! A fost succes mare, dar mă aşteptam la mai mult. Flamanzii, sunt surprinşi probabil de acest stil de muzică.

Dar acum 2 luni la Albert Hall (Londra) concertul Regal cu orchestra din Bournemouth (concert care a fost pentru prima oară de Regină – onorat!). Aceeaşi Rapsodie, cerută chiar de Curtea Regală, a sculat în picioare o audienţă care urla.

Eu sper că ai primit primul nostru disc din [sic] **1812** [uvertura] (care trebuie ascultat **numai** pe un stereofonic perfect), împreună cu programul Concertului Regal.

Sunt la Paris până la 14.II – apoi Bournemouth.

Cu mult drag şi Doamnei toate omagiile,

C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu"
Calea Victoriei 141 (142?)
Bucarest – Roumanie

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Paris, 2 februarie 1967 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

Paris, 2 Februarie 1967

Scump prieten,

În clipa asta am primit din Bournemouth, scrisoarea trimisă la 24 ianuarie. Mă bucur că eşti în posesia discului, benzei [sic] şi a programului ce le-am trimis de la biroul meu, la începutul lunei]sic] decembrie 1966. Pe una din ele, nu ţin minte pe care (copertă,

https://biblioteca-digitala.ro

program, disc program...?) am scris mic mititel „La mulţi ani 1967”. Poate că au schimbat la birou, din greşeală, cu un alt exemplar, fără această menţiune – se întâmplă... Deci încă odată noi urări pentru noul an. Cred că programul a venit necenzurat, pe primele 3 pagini, cu cele 3 fotografii. În ceea ce priveşte banda, e făcută o copie specială, pentru Bucureşti. Din păcate, dacă ai auzit bine, la sfârşit de tot se mai pot auzi fluierături, exact în momentul când anunţătorul [sic], spune că „Curtea” părăseşte loja R.[egală]. Fluierăturile nu se referă la această „părăsire”, ci la Rapsodia de Enescu. În Anglia nu se fluieră niciodată la concertele simfonice – numai la muzica uşoară (Beatles), cu atât mai mult când „Curtea” e prezentă – ceea ce eu găsesc, că a fost o lipsă de respect faţă de înalta oaspete. Dar succesul a fost atât de mare (nu ştiu dacă se aud urletele şi tropăielile picioarelor) pe banda trimisă – pe a mea (prima copie) se aude totul – că s-a ajuns până la fluierături – ceea ce era evident... **bisare**. Dar aceasta nu se putea – dat [sic] fiind circumstanţele „speciale”.

Cu privire la disc, cum am mai scris din Anvers, acesta nu dă realele calităţi decât pe un aparat stereofonic, cu 2 amplificatoare distanţate (4-6 metri faţă de punctul de ascultare).

Astfel că [în] Tschaikowsky: *Capriciul italian*, trebuia chiar de la început să auzi: trompetele în stânga, trombonii în dreapta, apoi Tuttiul la mijloc.

La fel cu 1812. La început violoncelii în dreapta, iar la sfârşit – peste imnuri – tunurile când în stânga, când în dreapta, apoi totul la mijloc. Iată itinerariul. De la Electrecord nu am primit până acum nici o scrisoare.

Sunt de acord cu transpunerea benzii, pe disc. Dealtfel [sic] eu posed copia înregistrării *Nopţii Furtunoase*. Desigur că aceasta înseamnă o remuneraţie oarecare. Nu e vorba de „royalties”, adică de procente pe disc, ci conform obiceiului local (de acolo) – o sumă fixă. Aceasta nu reprezintă o problemă valutară, deoarece onorariul poate fi vărsat mamei mele.

Desigur că şi eu doresc un număr minim de discuri, trimis ca obiecte „fără valoare” (publicitare) la Bournemouth. În felul acesta pot trece discul la B.B.C. (Londra), O.R.T.F. (Paris) şi U.S.A., cea ce nu e rău pentru Paul Constantinescu – şi o merită. Pe înregistrare e şi vocea mea: „Mai las-o cucuano [sic]”...

Regret extrem că nu voi fi la Paris la sfârşitul lui februarie; în perioada aceea am concerte la Londra, cu orchestra mea, la Festival Hall.

Părăsesc Parisul la 14 Februarie pentru Belgia.

Dacă aduci Dixtuorul cu **ştimele** respective, ceea ce e cel mai important, le poţi lăsa la conciergea [sic] mea din Paris, Rue Copernic 17. Ea mi le va trimite în Anglia, şi va plăti costul întregei [sic] „afaceri”.

Aud că Constanţa Crăciun, nu stă tocmai bine cu sănătatea; dacă poţi, transmite-i te rog, cea mai profundă stimă, şi toate urările de însănătoşire.

Ce face conul Mişucă? Sper că e deplin sănătos acum.

Dar Paul Cornea, prieten atât de drag? Domnişoara Muzicescu [sic]?

Doamnei şi Dumitale, din toată inima numai bine.

Cu mult drag şi dor
C. Silvestri

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Bournemouth, 22 februarie 1967 (data poştei) — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu ştiu pe ce unde, lungi, medii sau scurte, vineri 2 martie, Radio Londra retransmite din Festival Hall, la ora 8 (locală) concertul ce-l dau cu orchestra mea. În afară de lucrarea finală: Rapsodia I de Enescu, mai este [sic]: „Fantastica" şi Concert[ul] V [pentru] pian, de Prokofiev (solist Samson François). După vasta mea experienţă, orchestra mea, e de pe acum, una din cele mai bune orchestre. Veţi judeca singuri.

O îmbrăţişare
C. Silvestri

Mr. and Mrs
ROMEO DRĂGHICI
Muzeul „George Enescu"
(Uniunea Compozitorilor)
Calea Victoriei 241 [sic]
Bucarest – (Rumania)

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Braunschweig, 8 mai 1967 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

8.V.967

Dragul meu prieten,

Sunt de multe săptămâni în [sic] pribeag prin ţările lui Carol Quintul. Astă seară, ultimul concert aci – 14 rechemări pe podium, şi asta după Symphonia [sic] X de Mahler. La fel a fost la Londra, acum o lună, dar după a I-la de acelaşi Mahler. La Dortmund de asemeni (după a 7-a de Dvorak) deşi peste tot s-a cântat mediocru – cel puţin în comparaţie cu Bournemouth. Cum să aranjez „afacerile"? Sper să-l pot acum programa.

Doamnei şi D-tale tot dragul
C. Silvestri

Herrn Romeo Drăghici
(Uniunea Compozitorilor)
Muzeul George Enescu
Calea Victoriei 241 [sic] BUKAREST – (Rumänien)

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Crans Montana, 2 septembrie 1968 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

Dragă Domnule Drăghici,

De multă vreme nu mai am ştiri. Ultima mea scrisoare se referea la succesul *Dixtuorului* de atunci.

Din lucrările mele din Bucureşti, aş fi vrut ca pianul şi „Bustul Beethoven" de Paciurea să fie o donaţie pentru Muzeul şi nu Conservatorului.

Poate primesc câteva rânduri la Bournemouth.

Cu multă dragoste şi preţuire

C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu"
Calea Victoriei 141 Bucarest – (Roumanie)

https://biblioteca-digitala.ro

Destinatar: Romeo Drăghici — Limba română
Locul şi data: Monasterbrice (Irlanda), 2 sept 1968 — Ms. autograf, în cerneală, 1 p.

2.IX.968

Iubite D-le Drăghici,

Pe undeva prin lume m-a ajuns scrisoarea Dumitale. Sunt uluit că nu ai primit telegrama de condoleanţe, pentru că... nici nu s-a întors?! De asemenea Programul cu criticile despre Dixtuor. Nu ştiu dacă voi mai putea găsi alte copii. Voi încerca. Deocamdată m-am căznit să-l conving pe Rostropovici să studieze Simfonia concertantă. Dacă s-ar putea să mi se trimeată [sic] telegrafic, o parte pian-violoncel sau o partitură. Cred că pe la 19 Oct. [o] să-l reîntâlnesc, şi aş vrea să i-o dau (la Bournemouth). Cu mult drag

C. Silvestri

Mr. Romeo Drăghici
Muzeul „George Enescu”
Calea Victoriei 141
Bucarest – (Romania)

https://biblioteca-digitala.ro

Pavel ŢUGUI

Premiera operei *Oedipe, 1958*
Festivalul şi Concursul Internaţional „George Enescu”

(II)

Consiliul artistic al TOB a inclus opera *Oedipe* în programul stagiunii 1956/57, pentru începerea repetiţiilor pe scenă. Regia a fost preluată de către J. Rânzescu, iar conducerea artistică a spectacolului - în calitate de dirijor - şi-a asumat-o C. Silvestri.

Pentru că există unele neclarităţi cu privire la funcţiile oficiale deţinute de C. Silvestri în perioada noiembrie 1953-1960 precizez: C. Silvestri este numit în noiembrie 1953, prin ordin al ministrului Culturii, director general artistic al TOB, postul său figurând în statul de plată de la Departamentul Artelor din minister [director gen., P.Ţ]. Începând cu vara lui 1955, postul a fost transferat la TOB, unde maestrul avea şi normă de dirijor. În 1956 a fost inclus în delegaţia de compozitori ce s-a deplasat în Belgia şi Franţa, iar la întoarcere s-a angajat în organizarea concertelor cu creaţii enesciene şi conducerea muzicală a operei *Oedipe.* În dec.1956 a solicitat ministerului să numească un director-muzician care să rezolve complicatele probleme administrative şi de organizare ale „combinatul artistic”- cum era denumit metaforic atunci TOB. Ministerul a decis (la începutul lui ’57) să-l transfere ca director general administrativ pe dirijorul C. Bugeanu, şeful Orchestrei Cinematografiei, care era şi consilier al şefului Departamentului Culturii, C. Crăciun. Directoratul lui C. Bugeanu la TOB a durat până la sfârşitul lui mai 1957, deci după constituirea Comitetului de organizare a Festivalului. Deoarece C. Bugeanu a preluat sarcina de secretar al Comitetului de organizare, Ministerul şi Secţia de Ştiinţă şi Cultură au transferat ca director general administrativ la TOB pe regizorul Victor Panait Cottescu, de la Opera Română din Cluj. De menţionat că cei trei muzicieni deţineau şi posturi de profesor universitar la Conservatorul din Bucureşti - primii doi, iar V.P. Cottescu, la cel din Cluj, situaţie permisă atunci de legislaţia muncii...

*

La sfârşitul lui 1956, Nicolae Călinoiu - instructor în Secţia de Ştiinţă şi Cultură pentru domeniile muzicale - m-a informat că la TOB sunt discuţii şi nemulţumiri în legătură cu distribuţia rolurilor pentru spectacolul *Oedipe.* Am stabilit ca *orice amestec să fie evitat*, singurul organism decizional fiind - în exclusivitate - Consiliul Artistic al Teatrului de Operă şi Balet. Controversele şi neînţelegerile au continuat, iar C. Crăciun şi I. Pas mi-au comunicat, în ian.1957, că va trebui să-i însoţesc la Cluj pe C. Silvestri, E. Massini şi J. Rânzescu, deoarece vor să vizioneze unele spectacole de la Opera Română. Cei doi au considerat nimerit ca P. Ţ. să-i însoţească la Cluj pe Silvestri, Massini şi Rânzescu în virtutea antecedentelor, a contactului direct pe care îl avusese cu artiştii operelor din Cluj şi implicarea sa în rezolvarea problemelor şi nemulţumirilor legate de viaţa şi de recunoaşterea oficială a meritelor activităţii lor [între 1952-1955]. Călătoria la Cluj s-a amânat până în martie, pentru că Silvestri a plecat în turneu în URSS, apoi în Anglia şi Belgia, unde pe lângă concerte a realizat şi imprimări. [cf. *Muzica*, nr.2/1957.]

https://biblioteca-digitala.ro

Ne-am deplasat la Cluj înainte de plecarea lui C. Silvestri la Festivalul şi Concursul „Primăvara la Praga", unde fusese invitat în juriu şi în calitate de dirijor. Pe parcursul călătoriei s-a vorbit despre aventura artistică a lui Silvestri în URSS, Anglia şi Belgia, despre întâlnirile sale cu celebrităţi ale muzicii, concerte, colocvii artistice - mai ales la Paris. Maestrul a stăruit asupra întâlnirilor cu Yehudi Menuhin şi J. Barbirolli, cu care a discutat - spunea Silvestri - despre Festivalul „George Enescu", premiera bucureşteană a operei *Oedipe* ş.a. Spre surprinderea mea, în gara din Cluj ne-a întâmpinat o selectă delegaţie a Operei Române şi a Conservatorului „Gh. Dima"- semn că vizita artiştilor de la TOB fusese convenită anterior între direcţiile Operelor din Bucureşti şi Cluj!

Vizita la Cluj s-a centrat pe vizionarea spectacolelor cu *Tânăra Gardă* şi *Halka* şi audierea artiştilor *David Ohanesian* şi *Ion Piso*, urmate de discuţii între muzicienii oaspeţi şi regizorii şi dirijorii de la Opera Română din Cluj. Îmi amintesc că Silvestri, Rânzescu şi Cottescu au stăruit asupra timbrului „profund" al lui Ohanesian, „aspru", de bariton cu „puternice accente de bas", cu o „fizionomie mediteraneană", Silvestri caracterizându-l ca „descendent armean" cu „statură herculeană". Massini a remarcat tonul „profund tragic" al vocii baritonului. Şi I. Piso s-a bucurat de aprecieri: „tenor cu temperament mediteranean", „discurs de amplitudine", „ţinută statuară încântătoare". Au fost făcute - discret - şi comparaţii, Silvestri şi Massini referindu-se la câteva voci ale scenei bucureştene. La întâlnirea finală, Silvestri a afirmat, printre altele, că în creaţia muzicală românească actuală domină influenţa muzicii clasice europene, fără să se acorde atenţia cuvenită şi mijloacelor de expresie specifice compozitorilor moderni, precum Stravinski sau Schönberg, idee - împărtăşită de cei prezenţi - pe care marele dirijor o va dezvolta în interviul acordat lui A. Cassvan, în *Contemporanul* din 6 sept.1957. Înainte de plecare, C. Silvestri, J. Rânzescu, E. Massini, V. P. Cottescu, E. Lazăr şi P. Ţ. l-au întâlnit pe David Ohanesian şi l-au întrebat dacă ar fi dispus să se mute, un timp, la Bucureşti pentru a participa la repetiţiile pentru *Oedipe*, în acest sens primind sprijinul Ministerului şi al TOB. Panait Cottescu l-a asigurat pe tânărul solist că postul de la Opera din Cluj - cu salariul corespunzător - rămâne neschimbat , deocamdată…

Şedinţa organizată de miniştrii adjuncţi ai Învăţământului şi Culturii - C. Crăciun şi I. Pas - (la mijlocul lui aprilie '57) - a întrunit personalităţile care-şi asumaseră răspunderi în organizarea Festivalului şi pregătirea premierei *Oedipe.* Reprezentanţii TOB (C. Silvestri, J. Rânzescu, C. Bugeanu, E. Massini, V.P. Cottescu şi Gh. Kulibin) au prezentat stadiul pregătirilor pentru începerea repetiţiilor. Secretarii Uniunii Compozitorilor (I. Dumitrescu, A. Mendelsohn, Z. Vancea) şi directorul Direcţiei Muzicii din minister au vorbit despre programul concertelor, al concursurilor, despre alcătuirea juriilor, răspunsurile primite la invitaţii şi corespondenţa cu străinătatea, despre chestiuni de ordin financiar şi administrativ. Cel mai discutat a fost proiectul de program, la care s-au propus amendamente. I. Dumitrescu şi P. Ţ. au relatat rezultatele iniţiativelor editoriale din 1955. La ESPLA - secţia de artă (responsabil Ionel Jianu) se tipăriseră, în condiţii satisfăcătoare, 6 lucrări simfonice de G. Enescu şi 15 titluri din creaţia *camerală*, în marea lor majoritate prezentate în *primă audiţie* în România. Revista *Muzica* (redactor Tudor Andrei) a tipărit 7 titluri din *muzica de cameră* enesciană. La ESPLA a apărut, în iulie 1956, volumul *George Enescu şi opera sa Oedipe*, de Lucian Voiculescu, [310 pagini, într-un tiraj de 8100 ex.] cuprinzând articole şi unele documente publicate în România la moartea marelui compozitor. P.Ţ. a informat că este programată, pentru 1958, apariţia volumului *Tragicii greci. Antologie*, care include şi tragedia lui Sofocle *Oedipe-rege* (trad. Dan Botta). C. Silvestri şi J. Rânzescu au exprimat dorinţa de a se consulta asupra montării operei lui Enescu, nu numai cu traducătorul libretului (Em. Ciomac), ci şi cu traducătorul tragediei lui Sofocle - scriitorul *Dan Botta* - şi cu profesorul *D.M. Pippidi.*

https://biblioteca-digitala.ro

În demersul euristic, ferit de hiperbolizări pripite, nu ezit să susţin acurateţea proiectului constructiv al Festivalului şi Concursului Internaţional „George Enescu", în stare să depăşească contingentul, cu toată problematica lui mai mult sau mai puţin ocazională, efemeră. Ideile şi acţiunile noastre n-au avut nici o conotaţie politico-ideologică, ci doar năzuinţa raţională de a umple *un gol* artistic moştenit - din varii motive - de la generaţiile anterioare ce au guvernat treburile cultural-artistice în România. Singura interpretare adecvată poate avea în vedere pasiunea în înfăptuirea deziderateloor naţionale de care eram răspunzători, contrapusă poziţiei unor persoane din instanţele supreme de decizie care priveau cu neîncredere şi rezerve strădania noastră, care formulau critici... Cu toate acestea, voinţa de realizare a proiectelor gândite şi începute a rămas nezdruncinată...

La 4 mai 1957 are loc şedinţa de constituire a Comitetului de organizare a primului Festival şi Concurs Internaţional „George Enescu", în prezenţa a numeroşi reprezentanţi ai intelectualităţii bucureştene şi a factorilor responsabili din domeniile cultural-artistice. În Comitet au fost aleşi: acad. Tr. Săvulescu (preşedinte), I. Pas şi acad. M. Jora (vicepreşedinţi), C. Bugeanu (secretar); membri: M. Andricu, G. Avachian, G. Breazul, D. Bucholz, P. Constantinescu, D.Gh. Dinicu, R. Drăghici, I. Dumitrescu - preşedintele Uniunii Compozitorilor, G. Georgescu, V. Jianu, A. Mendelsohn - secretar al Uniunii, Fl. Muzicescu, C. Silvestri, Z. Vancea - secretar al Uniunii şi Ov. Varga. Membrii Comitetului de organizare s-au constituit în grupuri de lucru şi au preluat toate lucrările (actele) de la Direcţia Muzicii, Uniunea Compozitorilor şi TOB, asumându-şi legal, conducerea acţiunilor privind Festivalul şi Concursul, inclusiv gospodărirea bugetului aprobat de Consiliul de Miniştri. Membrii Comitetului de organizare au avut dreptul să apeleze la serviciile instituţiilor de stat şi politice, partea tehnică fiind asigurată de salariaţi din minister, TOB, Filarmonică, Academie, puşi temporar la dispoziţia preşedintelui, vicepreşedinţilor şi secretarului Comitetului de organizare. Adoptarea sistemului de lucru - relativ rigid - şi-a dovedit eficienţa în timpul desfăşurării Festivalului şi Concursului.

Anii 1957 şi 1958 au fost deosebit de generoşi pentru muzicienii români vârstnici şi tineri, dându-le posibilitatea să se manifeste pe scenele din ţară şi, în mod special, în marile centre europene cu tradiţie cultural-artistică. La Paris, după turneul lui Constantin Silvestri (ian.1957) urmează concertele cu Orchestra Radiodifuziunii şi a Filarmonicii franceze dirijate de Alfred Alessandrescu. La comemorarea lui George Enescu - din 4 mai 1957 - asistă, pe lângă francezi-prieteni ai României, precum Marcel Mihalovici, sculptoriţa Margareta Lavrilier-Cosăceanu, Claude Fernet ş.a., o delegaţie de muzicieni români. Fraţii Valentin şi Ştefan Gheorghiu, Marie Thérèse Challey (violă) şi Nicolas Astrisidis (pian) susţin un recital cameral urmat de cronici elogioase în presă, la Radio-ul şi Televiziunea franceză. Pianistul Mândru Katz susţine concerte la Paris, apoi este invitat în Islanda şi Anglia. Succese răsunătoare înregistrează în Anglia şi violonistul Ion Voicu, artist emerit. Relaţiile artistice româno-franceze au evoluat ascendent, după anul 1955, încât Jacques Bourgeois publică, la Paris, un articol în care propune «*un pact muzical între România şi Franţa*», pornind de la evocarea manifestărilor din Franţa, dedicate lui George Enescu, cu participarea *pianistului Valentin Gheorghiu, a violonistului Ştefan Gheorghiu şi a altor interpreţi.* Formulează propuneri concrete pentru ca Franţa «*să cunoască şi fiii spirituali ai lui Enescu*». Salută revenirea pe scenele pariziene şi ale altor metropole apusene a lui C. Silvestri, G. Georgescu, Al. Alessandrescu, a fraţilor Gheorghiu, M. Katz, «*virtuozi de clasă internaţională*» şi mărturiseşte că le-a admirat pe Zenaida Pally şi pe Maria Tănase.

C. Silvestri este prezent şi la Praga, unde participă la omagierea lui Mozart, alături de mari dirijori - Mravinski (URSS), Széll (SUA) şi alţii. Valentin Gheorghiu este invitat în juriul concursului de pian şi susţine concerte la Brno şi Bratislava.

În *Contemporanul* (1 mai1957) apare o fotografie *Enescu şi J. Menuhin.* Fostul elev al lui Enescu transmitea - prin corespondentul nostru de presă la Varşovia - sincerele sale salutări muzicienilor români, cu promisiunea de a ne vizita în curând ţara: «*Silvestri*

https://biblioteca-digitala.ro

mi-a făcut o invitaţie agreabilă… voi veni desigur. Zilele când am concertat ultima oară la Bucureşti alături de Enescu mi-au rămas vii în memorie.»

Remarcabilă şi cu numeroase premii şi medalii s-a soldat prezenţa tinerilor artişti lirici şi instrumentişti la concursurile internaţionale din Elveţia, Italia (Vercelli), Franţa (Toulouse), Belgia (Verviers), Moscova (Festivalul Internaţional al Tineretului şi Studenţilor). Ziarele belgiene scriau că *N. Herlea …este dotat cu voce splendidă de amploare şi calitate.* Ziarele din Geneva elogiau talentul lui *L. Konya*, arta încântătoare a *Magdei Ianculescu, Dan Iordăchescu, Teodora Lucaciu, Mihaela Botez, Valentin Loghin* şi *Vladimir Orlov.*

În sept.1957 Ministerul Învăţământului şi Culturii, Ministerul Afacerilor Străine, Academia şi Uniunea Compozitorilor au primit concursul Guvernului Austriei şi al Primăriei Vienei pentru organizarea unui set de manifestări în „oraşul primei ucenicii a lui Enescu”. S-a dezvelit o placă comemorativă, în prezenţa delegaţiei române formată din *I. Dumitrescu, Z. Vancea, acad. T. Vianu* şi artiştii *Valentin* şi *Ştefan Gheorghiu*, *Iolanda Mărculescu* şi *Radu Drăgan.* S-a organizat un Comitet festiv George Enescu, între membri figurând primarul Vienei şi celebrul dirijor Herbert von Karajan. Concertul omagial a cuprins, în prima parte, *Sonata a III-a pentru pian şi vioară, în caracter popular românesc*, *lied*-uri de Enescu şi Jora, iar în partea a doua, solişti ai Radiodifuziunii austriece - sub bagheta lui Karl Etti - au interpretat *Simfonia de cameră* de G. Enescu. Delegaţia română a făcut vizite lui Herbert von Karajan, la Ministerul Învăţământului Public şi la Universitatea din Viena, al cărei rector era Erich Schenk. La Festivalul de la Salzburg - din acelaşi an - vor asista, ca invitaţi ai unor colegi de la Teatrul Dramatic vienez, regizoarea Marietta Sadova şi Costache Antoniu, care au fost încântaţi de spectacolul *Nunta lui Figaro* - în care *Contesa* era interpretată de Elisabeth Schwarzkopf, dirijor fiind H. von Karajan. [cf. *Contemporanul*, 6 sept.1957, p.4.] La Bucureşti, cei doi artişti visează un „Septembrie însorit... o lume dornică să ne cunoască prin limbajul artei muzicale şi teatrale.” În acelaşi număr al *Contemporanului*, C. Silvestri mărturisea că le-a ascultat pe Clara Haskill - „originară... de pe meleagurile noastre” - şi pe Elisabeth Schwarzkopf, ca în final să puncteze gândurile arzătoare ale tinerilor compozitori români: «*Nu este admisibil ca un compozitor care trăieşte în 1957 să se exprime în limbajul lui Brahms sau Ceaikovski, ceea ce nu-l obligă să abordeze neapărat mijloacele de expresie ale lui Schönberg.*» În muzică nu sunt „reţete”- sublinia compozitorul.

*

Montarea operei *Oedipe* la TOB a solicitat eforturi artistice şi intelectuale apreciabile din partea regizorului J. Rânzescu, a dirijorului C. Silvestri şi a colaboratorilor lor C. Bugeanu, V.P. Cottescu, Gh. Kulibin, R. Laub, E. Massini şi colectivul de interpreţi.

Silvestri şi Rânzescu au organizat o întâlnire cu profesorul D.M. Pippidi, cu Em. Ciomac şi încă doi cercetători, specialişti în literatura elenă - *Sofocle*. Am asistat la un colocviu asupra tragediilor lui Sofocle şi a libretului lui Fleg, asistenţa acceptând ideile profesorului Pippidi: *Oedip-rege* este o tragedie „a năzuinţei spre lumină”; eroul caută „taina ce-l înconjoară”; este victimă „a propriei lui cutezanţe” şi, de aceea, se prăbuşeşte; frumuseţea operei constă în „sfâşietorul contrast între ardoarea trăirii […] şi ameninţarea unei divinităţi ce nu înţelege şi nu iartă”. Descoperirea „păcatelor involuntare” ale eroului - printr-o „anchetă nemiloasă”- se încheie cu biruinţa Destinului asupra eroului… S-a vorbit despre obligaţia contemporanilor de a evita denaturările ideilor şi sensurilor filosofice din operele sofocleene, fiind evocate opiniile unor exegeţi renumiţi ai tragediei antice. Artiştii de la TOB au subliniat preocuparea lor esenţială: punerea în valoare a mesajului muzicii lui Enescu, regia, decorurile etc., fiind subsumate muzicii. Au fost respinse procedeele de actualizare prin semne exterioare. J. Rânzescu a adus argumente estetice în sprijinul a ceea ce el a numit „supremaţia discursului muzical”.

https://biblioteca-digitala.ro

În iunie ’58, direcţia TOB a invitat la o repetiţie pe aceiaşi cercetători, dialogul având substanţă profesională. S-a vorbit şi despre nevoia imprimării „misterului” în unele scene, deoarece mitologia elenă este dominată de zeităţi necunoscute, de unde şi aura Fatalităţii. D.M. Pippidi a oferit colegilor de la TOB volumul *Tragicii greci. Antologie*. [ESPLA, 1958.] O puternică impresie a produs cantitatea materialului documentar adunat de dirijor şi regizor despre istoria operei *Oedipe* şi spectacolele de la Paris şi Bruxelles.

Au mai fost încă două repetiţii generale cu invitaţi. Una la mijlocul lunii august, la care au asistat persoane de la Ministerul Învăţământului şi Culturii şi Secţia de Ştiinţă şi Cultură. Ultima repetiţie generală - din 16 sept., deci în timpul desfăşurării Festivalului - i-a avut ca invitaţi pe oaspeţii din străinătate J. Menuhin, Sir J. Barbirolli, C.F. Cillario, D. Oistrah, M. Mihalovici, M. Haas, pe compozitorii M. Jora, S. Toduţă, P. Constantinescu, I. Dumitrescu, pe Em. Ciomac, R. Drăghici şi cronicarii muzicali de peste hotare. După spectacol au fost felicitaţi dirijorul, regizorul, orchestra şi corul, au întrunit aprecieri unanime decorurile şi costumele, unii dintre oaspeţi elogiind spectacolul comparativ cu versiunile de la Paris şi din Belgia, fapt mai mult decât încurajator…

*

La mijlocul lui mai 1958, după tratative între partea română şi Departamentul de Stat din Washington, încununate de succes, la care o contribuţie semnificativă a avut şi dramaturgul A. Baranga - avea o rudă, ce deţinea o poziţie publică cu influenţă, pe care a vizitat-o, în SUA - soseşte la Bucureşti Orchestra simfonică din Philadelphia-SUA, sub conducerea lui E. Ormandy. Concertele s-au bucurat de un imens succes, iar mulţi dintre membrii ansamblului simfonic, Ormandy însuşi, şi-au amintit de concertul din 14 mai 1939, când au interpretat, sub bagheta lui Enescu, un program cu prime audiţii româneşti, în SUA, semnate de G. Enescu, M. Jora, N. Otescu, D. Lipatti şi A. Alessandrescu. La al doilea concert, la cererea publicului şi ca omagiu dedicat marelui Enescu, muzicianul-prieten Ormandy a făcut să răsune, sub cupola Ateneului, *Rapsodia română nr. I.*

Prezenţa muzicienilor americani la Bucureşti a înlesnit stabilirea unor legături instituţionale ce s-au soldat cu obţinerea unor partituri semnate de G. Gershwin - *Rapsodia Albastră*, *Un american la Paris* etc. pentru care Oleg Danovschi - în 1960 - va semna coregrafia...

În plin „obsedant deceniu”, anul 1958 debuta cu o „aventură culturală” de proporţii, ce deschidea orizonturi şi aşteptări noi...

Joi, 4 sept.1958, se deschide - la Ateneu - *Festivalul şi Concursul Internaţional* „*George Enescu*”. Mari personalităţi ale artei interpretative mondiale au onorat evenimentul - omagiu dedicat lui *George Enescu.* Prin prezenţa lor, compozitorul J. Absil şi prof. A. Gertler (Belgia), H. Czerny Stefanska (Polonia), R. Fischer (prof., RDG), H. Gagrebin (prof., Elveţia), M. Haas, M. Mihalovici, Y. Astruc, N. Boulanger şi M. Bazin (Franţa), D. Oistrah, I. Zak, P. Serebriacov şi E. Malinin (URSS), A. Plocek (Cehoslovacia), S. Popov şi A. Stoianov (Bulgaria), H. Saito (prof., Japonia), C. Zecchi şi C.F. Cillario (Italia), J. Menuhin (SUA), Cl. Arrau (Chile), Sir J. Barbirolli (Anglia) ş.a. au făcut ca Bucureştiul să aspire a fi, în acele zile, o adevărată Capitală a Muzicii.

Cunoscute fiind mai vârstnicilor - am să evoc doar acele concerte-eveniment care au definit, în consonanţă cu premiera *Oedipe*, atmosfera *Festivalului.*

După concertul Orchestrei Simfonice Radio - cu *Uvertura de concert* şi *Suita a III-a* de G. Enescu şi *Concertul pentru vioară* de Beethoven, solist D. Oistrah, dirijor C. Silvestri, ce a avut un succes imens (aplauze prelungite, bisuri) - a urmat un concert cameral: prima parte - lieduri de M. Jora, T. Ciortea, Z. Vancea şi P. Bentoiu, interpretate de Arta Florescu, Yolanda Mărculescu, Emilia Petrescu, Valentin Teodorian şi Nicolae Secăreanu; partea a II-a - cvartetul de coarde al Uniunii Compozitorilor a interpretat lucrări de L. Feldman şi Th. Grigoriu. Sala arhiplină a reacţionat incendiar, cu ovaţii care au

https://biblioteca-digitala.ro

spulberat definitiv falsele păreri cum că publicul bucureştean „nu gustă" muzica de cameră... Setea publicului pentru muzică era atât de mare, încât pentru concertul din 13 sept. - având în program: *Uvertura* la *Maeştrii Cântăreţi din Nürnberg* de R. Wagner, *Fantezie pe o temă de Tallis* de V. Williams (omagiu compozitorului, decedat cu câteva luni înainte), Trei schiţe simfonice *Marea* de Cl. Debussy şi *Simfonia a VII-a* de L. van Beethoven - cererea a fost triplă faţă de capacitatea Ateneului... Sir John Barbirolli a acceptat să repete a doua zi concertul...

Pe 16 sept., Gala laureaţilor Concursului Internaţional „George Enescu" a stârnit un mare interes, toată lumea fiind dornică să afle cum se clasaseră concurenţii români. Aşteptările au fost răsplătite: *vioară - Şt. Ruha* ..., Premiul I; *V. Cozighian*, Premiul II; ... *D. Podlovschi* ..., Premiul III; *pian - ... A. Zorleanu*, Menţiune; *Muzică de cameră* - „cea mai bună interpretare a *Sonatel a III-a, pentru pian şi vioară, în caracter popular românesc* de G. Enescu": *Valentin* şi *Ştefan Gheorghiu* - Premiul I; ... *N. Brînduş - V. Cozighian* ..., Premiul III.

Zilele de 17 şi 18 sept. l-au adus pe scenă pe Yehudi Menuhin. Pe 17, recitalul celebrului violonist - discipol al Maestrului Enescu - s-a prelungit până în miez de noapte, artistul dăruind publicului, pur şi simplu electrizat, nu mai puţin de *zece* bisuri... Pe 18, după recitalul pianistului Claudio Arrau (Mozart, Beethoven, Schumann, Debussy, Liszt) a urmat, seara, concertul Filarmonicii, sub bagheta lui George Georgescu. În program figurau: *Simfonia a II-a* de A. Haciaturian, *Preludiu şi Toccata* de C. Silvestri şi J. Brahms, *Concertul pentru vioară*, solist J. Menuhin. Publicul a obţinut la bis, prin aplauze frenetice, concluzia părţii finale din Concertul de Brahms. Solistul şi dirijorul se retrag în culise, dar sala este în delir... Se produce *uluitoarea surpriză*: intră pe scenă, împreună, *Yehudi Menuhin* şi *David Oistrah*, urmaţi de statura falnică a lui *George Georgescu*... zâmbind. Se aşterne un moment de linişte, după care uralele umplu cu totul sala. La semnul dirijorului, ca într-un ritual, aula se cufundă într-o tăcere religioasă şi sub cupola Ateneului se aude celebrul *Concert pentru două viori şi orchestră*, în re minor, de J.S. Bach. Ofrandă mai înălţătoare decât cea adusă de cei doi titani ai viorii *Maestrului şi Artistului George Enescu* nu exista... Gestul celor doi eminenţi interpreţi a răscolit publicul... pe treptele Ateneului lumea păşea în linişte, ca în noaptea de Înviere...

*

Toată lumea intelectuală bucureşteană aştepta premiera operei *Oedipe* [tragedie lirică în 4 acte şi 6 tablouri (1931), libretul de Edmond Fleg]. A fost nevoie de mare chibzuinţă în distribuirea biletelor, deoarece au solicitat să participe la premieră şi personalităţi cultural-ştiinţifice din Iaşi, Cluj, Craiova, Timişoara şi alte centre culturale, membrii Corpului Diplomatic etc. Situaţia a obligat pe organizatori ca pentru premiera de luni 22 sept. să emită invitaţii oficiale personale din partea Comitetului de organizare a Festivalului şi Direcţiei TOB. [Am participat la organizarea a zeci de spectacole-premieră în Bucureşti, dar pentru premiera *Oedipe* cererile au depăşit de vreo patru ori numărul locurilor din sală!]

Conducerea muzicală a spectacolului a asigurat-o C. Silvestri, regia era semnată de J. Rânzescu, orchestra şi corul au fost pregătite de Gh. Kulibin, iar decorurile de R. Laub. Susţinerea directorului V. Panait Cottescu şi a secretarului Comitetului de organizare a Festivalului, Const. Bugeanu - a înlăturat problemele ivite pe parcursul efortului de pregătire a evenimentului artistic. Rolul titular a revenit baritonului D. Ohanesian, detaşat la TOB de la Opera Română din Cluj. Rolul Sfinxului l-a deţinut Zenaida Pally, prorocul orb Tiresias - basul Ion Hvorov [tot de la Cluj], Iocasta - Elena Cernei, Antigona - Maria Şindilaru, Meropa - Maria Săndulescu. În alte roluri: Octav Enigărescu - Tezeu, Viorel Ban - Marele preot, Valentin Loghin - Phorbas, A. Enăceanu, G. Mircea, J. Bănescu ş.a.

https://biblioteca-digitala.ro

Premiera *Oedipe* a constituit proba de originalitate şi forţă artistică autentică a conducerii muzicale şi regizorale (C. Silvestri şi J. Rânzescu), reliefând concepţia estetică clasic-modernă, de relevare a valorilor muzicale printr-o distribuţie curajoasă ce consacra pe scenă câteva personalităţi din tânăra generaţie, în primul rând pe David Ohanesian. Construirea regizorală a spectacolului a fost ingenioasă prin inventivitatea şi expresivitatea vocal-dramatică conferite rolului fiecărui interpret vocal, dar şi Corului. Mişcarea scenică, coregrafia destinată Corpului de balet şi execuţia impecabilă a partiturii de către Orchestră au sporit caratele de calitate a evenimentului. Spectacolul a fost o revelaţie atât pentru elita intelectuală românească, cât şi pentru oaspeţii de înaltă exigenţă artistică sosiţi din străinătate. Succesul operei *Oedipe* pe scena din Bucureşti a fost imens şi tulburător, a provocat emoţii şi admiraţie faţă de geniul lui George Enescu, dar şi omagii aduse echipei artistice care a integrat capodopera în ansamblul spiritualităţii româneşti, conectată la valorile umane universale.

Am consemnat în volumul *Amurgul demiurgilor...*(1998) impresiile lui G. Călinescu, T. Arghezi, M. Ralea, T. Vianu despre această sărbătoare a muzicii şi teatrului autohton. Spectatorii au părăsit sala într-o stare de încântare artistică, incitaţi de ideea imprevizibilului existenţei noastre, a conflictului etern dintre Bine şi Rău, dintre fericire şi nefericire… Spectacolul a fost un eveniment *unic* în istoria muzicii româneşti. Ralea şi Vianu insistaseră, producând argumente teoretice puternice, asupra concepţiilor originale promovate de Silvestri şi Rânzescu, prin îmbinarea procedeelor clasice cu cele moderne în montarea scenică şi orientarea lor către cântăreţi din noua generaţie, revelaţia fiind David Ohanesian, Elena Cernei, Zenaida Pally, V. Loghin, tineri reprezentanţi ai şcolii româneşti de canto.

Conform protocolului, dar şi datorită importanţei evenimentului, la premieră au fost prezenţi şi conducători ai structurilor centrale de stat şi politice.

Se pare că unii dintre reprezentanţii conducerii politice n-au împărtăşit acea explozie de entuziasm şi admiraţie manifestate de spectatori, întrucât a doua zi, matinal, şefa de cabinet a lui L. Răutu - directorul Direcţiei de Propagandă şi Cultură a CC - mă invită la sediul din Piaţa Republicii. Telefonul matinal m-a descumpănit, căci nu odată asemenea semnale „prompte" mi-au procurat numai neplăceri şi necazuri. Am ajuns cu oarecare întârziere. În jurul mesei lungi se aflau acad. Athanasie Joja - vicepreşedintele Consiliului de Miniştri şi ministrul Învăţământului şi Culturii, Constanţa Crăciun - locţiitor al ministrului pentru Cultură, Paul Niculescu-Mizil - şeful secţiei de propagandă, prof. Costin Nădejde - şeful secţiei şcoli şi, bineînţeles, Răutu. De cum am intrat am observat o atmosferă încărcată - pluteau nedumeriri şi întrebări nerostite. Leonte Răutu m-a întâmpinat abrupt: „Ce părere ai despre spectacolul de aseară?" Am răspuns calm şi cu convingere: „A fost un spectacol extraordinar, pe măsura şi în spiritul cerut de muzica genială a lui Enescu şi de capodoperele lui Sofocle." Am relatat apoi despre munca uriaşă a colectivului operei, a lui Silvestri şi Rânzescu, a interpreţilor vocali şi a baletului, insistând asupra «creaţiei» lui Ohanesian, a scenei Sfinxului - cu Zenaida Pally - şi a concepţiei regizorale «extraordinară», realizarea în ansamblu considerând-o «unică» în istoria Operei româneşti. La întrebarea directă - „Ce observaţii ai?"- am replicat, puţin iritat, că n-am nici o observaţie, adăugând: „…La capodopere nu se pot face observaţii. Pe marginea lor, cititorul sau spectatorul recurge la comentarii!"

Răutu a spus că „tovarăşi din conducere" au formulat „critici" la „scena Sfinxului", concepută ca un „ceremonial mistic" şi asupra „scenelor din final" în care, de asemenea, predomină „misticismul" şi nu „concepţia umanismului".

[Cititorul va înţelege că întreaga convorbire n-a fost imprimată sau stenogramată, astfel că după încheierea ei am notat doar sintagmele ce defineau succint şi explicit ideile şi care, evident, m-au şocat: am constatat că percepţia publicului, a elitei intelectuale este în contratimp cu „percepţia" celor „de sus"!]

https://biblioteca-digitala.ro

Considerând că asemenea aprecieri sunt greşite, am arătat că opera lui Enescu are la bază „un libret care porneşte de la cele două tragedii ale lui Sofocle Oedip-rege *şi* Oedip la Colona. *Compozitorul a creat opera în consonanţă filosofico-morală cu operele dramaturgului antic, el nu putea modifica sensul lor primordial". Regizorul şi dirijorul nu aveau nici un drept „să modifice" concepţia şi spiritul capodoperelor lui Sofocle, preluate de Fleg şi Enescu. Ei „au respectat riguros ideile libretului şi spiritul muzicii".*

Ath. Joja a ridicat chestiunea „receptării în contemporaneitate" a moştenirii clasicismului elen, sugerând principiul preluării „critice", al „modernizării", acceptat de mulţi esteticieni, de regizori şi dirijori. A amintit despre teoria lovinesciană „a mutaţiei valorilor estetice", insistând asupra concepţiilor unor regizori din Germania, Franţa şi URSS pentru care textul iniţial constituie adesea „un pretext artistic". Concluzia nu era greu de ghicit, căci reputatul logician, într-o manieră prudentă, a subliniat posibila „retuşare" a scenelor „incriminate".

Constanţa Crăciun a arătat că principiul „modernizării textelor dramatice şi muzicale" de către regizori, dirijori poate fi admis numai dacă textele şi ideile autorilor nu sunt modificate sau denaturate. Opera este „o creaţie personală", deci „intangibilă", regizorul trebuie să respecte „discursul şi mesajul" autorului. În aceeaşi ordine de idei a ridicat problema atitudinii regizorului contemporan faţă de comediile lui Caragiale sau Gogol, satira, ironia autorului din sec. al XIX-lea putând sugera regizorului din sec. XX „actualizări" numai în decoruri, ambient social etc.

Discuţia s-a cantonat apoi asupra ideilor de catharsis *şi* hybris, *ministrul Joja dialogând cu fiecare din cei prezenţi despre semnificaţia raportului* om-zeu *în capodoperele anticului Sofocle. A insistat asupra ideilor: Oedip ca iscoditor al enigmei Sfinxului; orgoliul lui de a ghici intrigile zeilor; „cunoaşterea de sine" îl duce la „recunoaşterea culpei"; numai condamnându-se pentru* hybris (îndrăzneala de a depăşi pe zei), *poate obţine iertare. Mi-am îngăduit să observ că „logica interioară a conflictului" n-are nimic cu „misticismul" în accepţia sa modernă, opinie împărtăşită de interlocutori. În plus, s-au menţionat aprecierile elogioase ale lui Marx despre operele lui Sofocle. Răutu - fără să spună cine anume a formulat observaţii critice asupra spectacolului - a solicitat propuneri pentru modificarea şi refacerea scenelor amintite, cu menţiunea că „nu s-ar fi ajuns aici" dacă cei ce-au asistat la repetiţii ar fi fost „vigilenţi". Cum admonestarea mă viza direct, iar propunerea mi s-a părut neavenită, m-am ridicat şi, cu ton energic, am declarat: „Cultura română are trei genii: Eminescu în literatură, Enescu în muzică şi Brâncuşi în sculptură. Nimănui nu-i este îngăduit să modifice sau să cenzureze operele lor. Ele trebuie să rămână aşa cum le-au făurit…" şi - furat de emoţie şi indignare - am bătut cu pumnul în masă, vărsând cafeaua din ceşti. Abia am apucat să cer scuze, că Răutu m-a şi apostrofat: „aşa procedează Ţugui… nu te poţi înţelege cu el… are obsesii… îi lipsesc discernământul şi spiritul de partid..." După câteva minute de tăcere, C. Crăciun a spus: „Leonea, Ţugui are totuşi dreptate!"*

Ştiindu-i comportamentul de oportunist dezagreabil, mă aşteptam la o reacţie violentă. Totuşi, Răutu a vorbit mai calm despre spectacolul *Oedipe*, care - zicea el - „ridică probleme foarte complicate", iar el nu face altceva decât să ne comunice „părerile unor tovarăşi din conducere". În continuare a cerut asistenţei propuneri. Ministrul Joja a fost mai explicit. A întrebat dacă e posibilă o „retuşare" a scenelor în discuţie. Constanţa Crăciun, P. Ţugui, Costin Nădejde şi Paul Niculescu-Mizil au susţinut - fiecare cu argumente proprii - imposibilitatea modificării sau opririi spectacolului, astfel că problema - creată fără nici o noimă, de cineva neiniţiat în chestiunile de literatură antică, mitologie, muzică şi regie - s-a amânat pur şi simplu. La despărţire, l-am rugat pe Răutu - în prezenţa lui Ath. Joja şi a Constanţei Crăciun - să prezinte conducerii dorinţa noastră de a ne expune punctele de vedere privitoare la spectacolul *Oedipe,* în calitate de „investiţi cu răspunderi" în domeniile artistice. Răutu a acceptat propunerea, s-a dus la conducere

https://biblioteca-digitala.ro

(probabil la Gheorghiu-Dej) şi a venit cu răspunsul negativ: nu este necesară o asemenea discuţie. Seara târziu, Ath. Joja m-a informat că a primit indicaţie de la conducere (n-a pronunţat nume!) ca opera *Oedipe* să rămână în repertoriul TOB, spectacolul să fie programat pentru public, conform posibilităţilor normale, până la sfârşitul anului 1958. A fost singura concesie!

După încheierea Festivalului, la începutul lui oct.1958, după câteva spectacole cu *Oedipe* - de mare succes în faţa melomanilor bucureşteni - C. Silvestri, J. Rânzescu, C. Bugeanu şi V. Panait Cottescu m-au invitat intempestiv la TOB. C. Crăciun a comunicat gazdelor observaţiile asupra spectacolului şi poziţia fermă adoptată de conducerea Ministerului şi a Secţiei CC. Schimbul de păreri s-a axat pe raportul dintre regie şi textul muzical-literar - un dialog profesional - cei prezenţi dezavuând orice imixtiune în partitură, exprimându-şi la unison preţuirea pentru munca artistică a realizatorilor magnificului spectacol. Silvestri şi Bugeanu au evocat şi alte exemple din istoria Operei române care au declanşat dispute artistice, dar şi etice, considerându-le elemente pitoreşti ale evoluţiei sociale.

Discuţiile în jurul spectacolului *Oedipe* nu s-au încheiat prin verdicte, aşa cum ar fi dorit unii lideri pmr-işti, erijaţi în cenzori obscuri ai creaţiei artistice, pentru că în ian. 1959, acad. M. Jora şi secretarii Uniunii Compozitorilor - I. Dumitrescu, Z. Vancea, A. Mendelsohn - au propus o întâlnire cu L. Răutu, şeful Direcţiei de Propagandă şi Cultură a CC şi acad. Ath. Joja, vicepreşedintele Consiliului de Miniştri şi ministrul Învăţământului şi Culturii. Reprezentanţii Uniunii Compozitorilor au cerut lui Răutu să participe la întâlnire şi C. Crăciun şi P. Ţugui. Din partea biroului de conducere al Uniunii Compozitorilor, acad. M. Jora a cerut oficial să se renunţe la „observaţiile critice" asupra spectacolului *Oedipe,* iar acesta să figureze neîntrerupt în repertoriul TOB în stagiunile următoare 1959/60 etc. Academicianul a considerat neîntemeiate, din punct de vedere ideologic şi artistic, „criticile" privitoare la scene „mistice", aducând argumente pertinente din istoria şi filosofia muzicii, atât în ce priveşte libretul operei, cât şi munca lui G. Enescu. Răutu a replicat, în final, că „observaţiile tovarăşilor" - n-a pronunţat nume - se referă doar la regia scenei Sfinxului şi la unele „accente mistice" din finalul spectacolului. A intervenit Ion Dumitrescu care a susţinut ideea „misterului" din scena Sfinxului, aducând ca argumente contra tezei de „misticism" studiile unor cercetători francezi şi români despre teatrul sofoclean (a citat şi pe D. Pippidi), punct de vedere împărtăşit şi îmbogăţit cu noi argumente de Ath. Joja. Zeno Vancea a reluat unele argumente din prezentarea acad. M. Jora, punând accentul pe valoarea artistică a textului muzical şi a demonstrat, cu numeroase exemple din opere italiene, germane, franceze, ruse (Verdi, Mozart, Beethoven, Wagner, Berlioz, Glinka), că o scenă sau text literar cu sens mistic în muzică devine artă pură, pentru că muzica „purifică" imaginea concretă din realitate… Acad. M. Jora a completat cu întrebarea: «Poate cineva să *corecteze* sau să *critice* scene mistice în opera *Boris Godunov*?» Blocat, L. Răutu a cerut scuze celor de faţă, ieşind „să consulte" pe cineva din conducere. Revenind în birou a declarat că „trebuie totuşi revăzută" scena cu Sfinxul şi a propus ca „P. Ţugui - care a asistat la repetiţiile spectacolului în vara lui '58 - să discute «retuşarea» cu regizorul J. Rânzescu." La acest machiavelism provocator am răspuns imediat că nu pot îndeplini „asemenea sarcină", deoarece pe parcursul repetiţiilor „n-am avut nici o observaţie asupra regiei", iar după aceea „am elogiat, de faţă cu maestrul Bugeanu, munca realizatorilor spectacolului, a maeştrilor J. Rânzescu, C. Silvestri, Gh. Kulibin, încât n-am autoritatea morală şi intelectuală să cer «modificarea» unor scene din spectacol." Răutu n-a reacţionat. A întrebat-o pe C. Crăciun dacă este dispusă să discute „observaţiile conducerii" cu regizorul J. Rânzescu. Şi ea a refuzat să discute cu realizatorii spectacolului. Răutu a părăsit din nou biroul, iar la întoarcere a declarat, spre stupefacţia celor prezenţi, că „tovarăşii" [în continuare anonimi] insistă să se facă „retuşuri" la scena Sfinxului şi la finalul spectacolului. Dacă nu se acceptă „retuşurile" respective, spectacolul

https://biblioteca-digitala.ro

nu poate fi prezentat publicului. În aceste condiţii, datorită verdictului abuziv şi iresponsabil al unor lideri pmr-işti, *spectacolul* «*Oedipe*» ***a fost scos, la sfârşitul lui ian.1959, din repertoriul*** stagiunii TOB.

În toamna lui 1959, intervine alt necaz pentru TOB: maestrul C. Silvestri - prim dirijor al Operei - părăseşte definitiv România, motivele reale nefiindu-mi cunoscute. Ceea ce ştiu de la Ath. Joja şi C. Crăciun se referă la o întâmplare de la Ambasada RPR din Berlinul de Est - o recepţie la care a fost prezent şi C. Silvestri, unde au fost discuţii, altercaţii - ce poate fi elucidată prin investigaţii în Arhiva diplomatică. Alte explicaţii am primit însă de la soţia maestrului, Doamna Silvestri! Viaţa fiecăruia dintre noi include multe elemente imponderabile… Obiectiv, s-a creat la TOB o situaţie nouă. Trebuia găsit un alt dirijor. Această importantă responsabilitate artistică şi-a asumat-o maestrul Mihai Brediceanu, în toamna anului 1959, când a fost instalat de Minister director al TOB.

Noua conducere a Operei era obligată să participe la organizarea celui de-al doilea Festival şi Concurs Internaţional „George Enescu", programat pentru sept.1961, astfel că trebuia limpezită situaţia spectacolului *Oedipe*, în regia lui Jean Rânzescu. Cu toate că fusesem destituit de la Secţia de Ştiinţă şi Cultură (în oct.1960), maeştrii Ion Dumitrescu şi Zeno Vancea m-au invitat, în febr.1961, la Uniunea Compozitorilor şi, printre altele, mi-au spus că se insistă ca spectacolul cu opera enesciană să fie „revăzut", conform cerinţelor exprimate anterior. De aceea, C. Crăciun - şefa Departamentului Cultură din cadrul Ministerului - a acceptat să discute cu Jean Rânzescu „retuşurile" la scenele incriminate. După câte am aflat - mai târziu, chiar de la Constanţa Crăciun - ea a primit „indicaţii" sub formă ultimativă, de la Gheorghiu-Dej şi N. Ceauşescu, altfel opera nu putea fi prezentată în cadrul Festivalului din sept.1961. Din păcate, C. Crăciun a consimţit - în două rânduri - să execute obedient dispoziţiile primite de la Gheorghiu-Dej: prima dată, în 1959, când a acceptat să-l condamne pe Mihail Andricu la sinistra adunare de „demascare" şi, a doua oară în 1961, când i-a cerut regizorului Jean Rânzescu să „modifice", să „retuşeze" unele scene din memorabilul spectacol *Oedipe*, din 1958. Fiind vorba de o chestiune exclusiv artistică, C. Crăciun era obligată să nu-şi schimbe opţiunile prin acceptarea cererii-ultimatum a celor doi lideri ai CC, ci să insiste solidar în vederea convocării unei întâlniri a lui Gheorghiu-Dej şi I.G. Maurer - preşedinte al Prezidiului MAN, cu o delegaţie a muzicienilor români, pentru clarificarea poziţiilor şi înlăturarea ingerinţelor neavenite în creaţia artistică. După efectuarea „retuşurilor" cerute prin intermediul Constanţei Crăciun, Mihai Brediceanu şi Jean Rânzescu au reintrodus spectacolul în repertoriul TOB prezentând *varianta* «***retuşată***» în cadrul celui de-al doilea Festival şi Concurs Internaţional „George Enescu", din sept.1961. Manifestările Festivalului şi Concursului s-a bucurat, din nou, de succes răsunător, atât prin valoarea artistică a personalităţilor sosite din străinătate, cât şi prin concertele ce au avut loc şi performanţele artistice ale concurenţilor laureaţi.

Nu se poate trece cu vederea poziţia critică adoptată ulterior de instituţii muzicale importante, precum Uniunea Compozitorilor, direcţiile muzicale din Departamentul Culturii şi din Radio-Televiziune, dar şi de unii critici şi muzicologi, faţă de amintitele „retuşuri" în spectacolul *Oedipe* din 1958. Bunăoară, Viorel Cosma a susţinut cu vigoare valoarea unică a spectacolului din '58, atât prin „finisarea muzicală… până aproape de perfecţiune" a genialei creaţii, cât şi prin „rezolvările fericite ale direcţiei de scenă, chemate toate în *sprijinul* reliefării pregnante a conţinutului înălţător de idei al operei. Între aceste elemente există un echilibru atât de bine gândit şi de armonios realizat, încât *Oedipe* trăieşte tocmai prin măreţia de ansamblu a spectacolului". [cf. *Enescu azi*, Editura Facla, Timişoara, 1981, p.217-218.]

Relevante sunt şi declaraţiile cunoscutului bas Nicolae Florei: „Cu *Oedipe* s-a întâmplat un lucru care şi acum mă mâhneşte. După cum se ştie, *Oedipe* - aşa cum l-a scris marele George Enescu - a fost jucat în premieră la noi, în 1958, la primul Festival

https://biblioteca-digitala.ro

„George Enescu". A fost reluat…, după ce s-a umblat pe textul libretului înlocuindu-se, de exemplu, «*zâne bune, zâne blânde*» cu «*zile bune, zile blânde*» şi alte asemenea nimicuri, că nu le pot numi altfel". [cf. *Flacăra*, nr.8(1549)/22 febr.1985, p.18, interviu transcris de Victor Niţă.]

Am evocat opiniile celor doi muzicieni, pentru că ele definesc succint polemica [iscată de diletanţi în ale culturii şi alimentată de ideologi obtuzi] pe marginea unei realizări memorabile a artei româneşti contemporane - spectacolul operei *Oedipe*, dirijor Constantin Silvestri, regizor principal Jean Rânzescu. Premiera operei *Oedipe* în România a redimensionat, în arta interpretativă românească, o problemă esenţială a „strategiei" regizorului-artist în a concepe şi realiza spectacolul de teatru, în particular, spectacolul de operă: realitatea - *ab initio, in nuce* - o constituie textul dramatic, iar în *Operă* şi *Balet* mesajul muzical în simbioză ierarhizată cu cel al textului literar, respectiv al textului coregrafic. Confruntările privind această problemă esenţială a spectacolului modern de teatru şi operă continuă să preocupe pe conceptorii contemporani ai artelor scenei. Nocive sunt - şi pot fi - doar demersurile de natură dogmatică iconoclastă, de subapreciere, ori împingere în derizoriu a ideilor dramatice, în cazul de faţă a textului muzical. Desigur, orice om de cultură trebuie să interpreteze teza *organicităţii* evoluţiei artei universale şi naţionale în limitele valorilor estetice autentice, evitând rigiditatea în favoarea deschiderii spre inovaţie şi originalitate, admiţând dialogul între sistemele de gândire artistică. Aceste probleme - sugerate cu parcimonie - incită gândirea şi sensibilitatea artiştilor cu experienţă, dovada elocventă fiind intervenţia [*Muzica*, nr.4/2004] maestrului Ion Piso, sub titlul: *Compozitorul şi… Ceilalţi* (*Unele probleme în legătură cu interpretarea lui* „*Oedipe*"), p.140-148. Generos în idei şi sugestii, eseul este o contribuţie valoroasă în limpezirea unor probleme artistice extrem de delicate privind interpretarea operei *Oedipe*. De la început, Ion Piso afirmă că «…raportul „ierarhic" normal cere ca ceilalţi, adică interpreţii, să fie doar purtătorii intenţiilor autorului, purtători vii, nu însă mistificatori.»

Într-un interviu din 2001, Ioan Holender, directorul Operei din Viena declara: „Bucureştiul nu a avut un Oedip, sau a avut un Oedip la care a renunţat. […] Fie ca Bucureştiul să aibă şi aud că va avea în următorii ani un Oedip propriu, al lui. Oedip-ul, ştim cu toţii, este o operă scrisă pentru voci, dar genial scrisă muzical…" [cf. Alina Erimia, *Ioan Holender:* „*Timpul Oedip-ului n-a venit încă*", în *Curierul Naţional*, nr. 3217/29-30 sept. 2001, p.6.]

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALURI

Festivalul Internaţional George Enescu
Ediția a XIX-a. Septembrie 2009

În acordurile sculpturilor lui Brâncuși

Organizarea Festivalului "George Enescu" costă statul român opt milioane de euro. În schimbul acestei sume, statul primeşte, însă, un festival grandios ce se apropie de cele mai mari (mai scumpe şi prestigioase) festivaluri cum este cel de la Salzburg, câştigă prestigiu pe mapa culturală europeană, şi-şi întoarce mijloacele investite prin intermediul unui turism cultural rentabil.

Sylvie Brunet în opera "Oedip" de George Enescu

La Palatul Cantacuzino, una dintre cele mai frumoase clădiri din Bucureşti, unde îşi are sediul Muzeul George Enescu, este expusă poza unei case de la ţară, singuratică şi înconjurată de verdeaţă. Acesta este locul de naştere al marelui compozitor din orăşelul Liveni, judeţul Botoşani. Băieţelul de origine din micuţa localitate românească , situată în nordul ţării, susţinuse la 12 ani, în calitate de violonist, primul său concert la Viena, iar la 16 ani îşi prezentase, în cadrul unui concert, la Paris primele compoziţii.

Astăzi, compozitorul Enescu (1881-1955) este considerat drept icoana naţională numărul 1, şi nu doar în domeniul muzicii. "În Europa de sud-est nu există un festival similar celui de la Bucureşti. Pe durata a 28 de zile vom avea 175 de manifestări diferite ce se vor desfăşura patronate fiind de numele lui George Enescu". Aceste cuvinte au fost rostite de către Ioan Holender, directorul artistic al Festivalului "George Enescu", cuvinte ce fuseseră reproduse de toată presa, şi cea locală, şi cea internaţională. Şi premierul Emil Boc şi-a adus contribuţia la ridicarea scării a ceea ce se numeşte mândria Enescu. În Programul Festivalului scrie: "Nimic nu poate contribui mai mult la imaginea unei ţări decât dacă aceasta își aşează propriile genii în Panteonul artei universale".

Că premierul nu a glumit o dovedesc şi cifrele. Festivalul "George Enescu" costă statul român opt milioane de euro. Dar, ce primeşte statul de această sumă? Primeşte, este puţin spus un mare, primeşte un festival grandios ce este foarte aproape de cel mai mare (cel mai scump şi cel mai prestigios) festival de la Salzburg, primeşte prestigiu pe mapa culturală a Europei – iar la propriu şi într-un mod palpitant – îşi întoarce mijloacele investite printr-un turism cultural rentabil.

https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul Festivalului „George Enescu”, vor evolua formaţii precum: Il Giardino Armonico, Les Musiciens du Louvre, Swingle Singers, Bach Collegium din München, baletul din Monte Carlo, soliştii: Marta Argerich, Vladimir Ashkenazy, Rudolf Buchbinder, Daniela Dessi, Barry Douglas, Christian Tetzlaff, Yo-Yo Ma, Heinrich Schiff, Murray Perahia, Nicolai Schneider, orchestre precum Sankt – Petersburg Orchestra, Orchestra Radio France, Orchestra Filarmonicii Regale din Londra...şi tot aşa de 185 de ori, deci o armată întreagă a celor mai puternice voci ale scenei muzicale.

Festivalul “George Enescu” are câteva secţiuni tematice ce se vor împleti pe durata a patru săptămâni: una este seria concertelor cu genericul **Creaţia muzicală contemporană**, căreia îi urmează **Enescu şi contemporanii**, **Mari Orchestre, Muzică de Cameră, Operă şi Balet, Concertele de la Miezul Nopţii** şi la sfârşit **Muzică clasică pe aranjamente de jazz.**

Anul acesta Festivalul a fost inaugurat de opera iconică “Oedip” de George Enescu într-o montare scenică şi în coproducţie cu Teatrul Capitol din Toulouse. Prima săptămână a Festivalului s-a desfăşurat sub semnul muzicii contemporane. Programul cu Genericul Creaţia Românească Contemporană a fost propus de către Uniunea Compozitorilor din România, selecţia fiind efectuată de către Octavian Nemescu şi Irina Odăgescu-Ţuţuianu, şi a cuprins aproape 100 de compoziţii ale autorilor români, apărute în cea mai mare parte în cea de-a doua jumătate a sec. XX. Cei doi selecţioneri dăduseră prioritate expresiei creatoare contemporane suprarealiste a muzicii româneşti. Alegerea compoziţiilor a fost o expresie a prezenţei insistente şi rezistenţei tuturor noilor tendinţe şi curente în practica muzicală din România, chiar şi în perioada în care acest lucru a fost foarte dificil, când aşteptările au fost cele mai mici, a fost o dovadă a cercetărilor tendinţelor avangardiste din anii 60 şi 70, a studierii curentelor moderne, a prezenţei postmodernismului, teatrului, a utilizării tehnologiei electronice şi a compiuterului...Un alt fel de ambient, al auditoriului şi interpreţilor, s-a creat odată cu apariţia a două coruri (din Bucureşti şi Ploieşti) când s-a putut vedea şi o altă faţă, mai tradiţionalistă, a creaţiei româneşti.

Ceea ce-i uneşte pe compozitorii români de ambele orientări este un element ce ţine de ceva “autohton” perceptibil doar în substanţa muzicală, fie că este vorba de răsunetul elementului folcloric inserat în noile formule muzicale, de poezia cunoscuţilor poeţi români (cum ar fi Eminescu, de exemplu) sau de reminiscenţe programatice ale altor artişti români (în compoziţia “Scoarţa” de Mihai Moldovan “răsună” parcă sculpturile lui Brâncuşi). O influenţă religioasă s-a putut constata la un număr oarecare de compoziţii: odinioară în calitate de culoare orchestrală (toaca folosită drept instrument de percuţie), cândva prin referirea la corala gregoriană sau citarea ariei bizantine (în opera lui Nicolae Teodoreanu) sau prin însăşi titlu (“Bizanţul după Bizanţ” de Teodor Grigoriu).

Pe scena Ateneului, construit într-un stil neoclasic, din marmură, aur, catifea, figuri realizate in stil neoclasic, o frescă imensă de jur-împrejurul sălii, o cortină de culoarea roşu-auriu, îngeri cu părul auriu, apariţia unui ansamblu de instrumente de percuţie, sau a ansamblului de teatru muzical a introdus o oarecare “dizordine” și perturbase armonia. În momentul în care au apărut sârmă și cabluri, geamantane deschise, stative pentru instrumente s-a simţit ceva din destrucția creatoare, ceva din răzvrătirea și îndărătnicia pe care le duce cu sine arta contemporană.

https://biblioteca-digitala.ro

Concertele din seria Creaţia Românească Contemporană începeau seara şi se încheiau la miezul nopţii. Şi totuşi, numărul publicului era de invidiat la fel ca şi numărul ansamblurilor ce s-au perindat timp de şapte zile pe scenă care se numesc Pro Contemporania, Game, Profil, Arrhenius, Hyperion, să amintim doar câteva. Pe lângă Orchestra Operei Naţionale în cadrul acestei serii de concerte au mai evoluat încă două orchestre, din totalul de 18 orchestre ale Filarmonicilor din România, „Transilvania" din Cluj şi „Moldova" din Iaşi. Publicul şi-a exprimat respectul în egală măsură faţă de toţi participanţii, indiferent de vârstă, la fel ca şi în cazul compozitorilor dintre care-i amintim pe Octavian Nemescu, Costin Miereanu, Dan Dediu sau Doina Rotaru.

Ivana Stefanović

Concerte camerale

Oratoriul *Susanna* de G. F. Händel

Găzduite de Ateneul Român din Bucureşti, concertele camerale din a doua săptămână a festivalului s-au derulat în general sub auspicii favorabile, unele chiar excepţionale. Este cazul celui din *8 septembrie*, care s-a concretizat într-una dintre cele mai spectaculoase oferte culturale ale festivalului: interpretarea *Oratoriului Susanna* de **G. Fr. Händel**. Sub bagheta dirijorului **William Christie**, orchestra *Les arts florissants* a dovedit că îşi merită cu desăvârşire numele. Alături de ea s-au remarcat cei opt solişti: soprana **Sophie Karthäuser** în rolul Susannei, contratenorii **Max E. Cencic** – în rolurile lui Joachim şi **David Dq Lee** – în cel al lui Daniel, respectiv **Paul Gay** – întruchipându-l pe Chelsias. Personajele unor doi bătrâni clevetitori au fost realizate de tenorul **William Burden** respectiv basul **Alan Ewing**, iar cele ale servitorului şi judecătorului de soprana **Emmanuelle de Negri** şi baritonul **Ludovic Provost**.

Capacitatea de caracterizare a personajelor, situaţiilor de către orchestră, cor şi solişti a fost remarcabilă. Instrumentele de epocă au restituit acea particularitate timbrală specifică Barocului, iar rafinamentul frazărilor, lipsa cusururilor în interpretare, sincronizarea impecabilă a instrumentiştilor cu soliştii atât în momentele de tutti, cât şi cele în acompaniatoare a fost de admirat. La rândul său, corul, personaj nu foarte activ, dar prezent prin finaluri somptuoase, preponderent fugate s-a dovedit unul profesionist. Dispunerea intercalată a vocilor în detrimentul organizării lor în partide a favorizat sonorităţi omogene şi o spaţializare a sunetului demnă de Sala mare a Ateneului. Vocile soliştilor s-au impus prin acurateţea şi convingerea cu care s-au implicat în actul interpretativ. Trăirile umane exploatate de compozitor au fost redate cu extremă plasticitate de către toate personajele, astfel încât imaginile sonore prindeau realmente viaţă! Muzica oratoriului acoperă o paletă largă de sentimente, de la nobleţe, delicateţe, la măreţie şi dramatism, iar toate acestea au fost cu adevărat *transmise* publicului chiar şi în lipsa celei mai perfecte dicţii în cazul unora dintre solişti.

În mod firesc, aplauzele şi ovaţiile publicului de la sfârşitul concertului i-au ţinut pe scenă minute întregi pe toţi protagoniştii, evident încântaţi de căldura cu care a fost primită arta lor. Alături de dirijorul **William Christie**, ei au oferit o variantă extrem de vie a unei creaţii complexe şi dificil de susţinut pentru care au meritat pe deplin aprecierea unanimă a publicului.

https://biblioteca-digitala.ro

Recital pianistic

Pentru seara zilei de *9 septembrie*, programul festivalului anunţa un duo pian-vioară care din varii motive s-a transformat într-unul pentru pian solo. Interpretul, **Alexander Melnikov** a avut ocazia să susţină un adevărat tur de forţă pe scena Ateneului în lipsa violonistei cu care urma să concerteze. În consecinţă, recitalul său a cuprins compoziţii semnate de **Alexandr Skriabin** şi **Dmitri Şostakovici**, creaţii pianistice de mare anvergură dacă ne gândim doar la *12 Preludii şi Fugi* aparţinând celui din urmă compozitor.

Este de remarcat alegerea programului pianistului. A optat pentru *Două poeme op. 32, Fantezia op 28, Sonata op. 68, nr. 9* şi *Sonata op. 19 nr.2* de **A. Skriabin**, lucrări ce explorează zone distincte din universul interior propriu compozitorului. Spectaculozitatea *Fanteziei,* contrastele dinamice, modulaţiile specifice, schimbările dese de stare au fost bine ilustrate de pianist. Tehnica sa i-a permis etalarea unei palete sonore complexe, atât în primele două piese, cât şi în următoarele. În ceea ce priveşte *Sonatele,* **Alexander Melnikov** a intuit şi redat cu rafinament într-o interpretare expresivă coloritul armonic propriu lui **A. Skriabin**. Nici părţile rapide, figurative, dinamice nu s-au situat mai prejos, fapt ce a dovedit o permanentă adaptare, o mobilitate afectivă transpusă în cele mai potrivite gesturi pianistice.

Finalul recitalului a fost unul cu greutate, din toate punctele de vedere. *Preludiile şi Fugile* lui **D. Şostakovici** reprezintă o încercare pe care pianistul serii a trecut-o cu brio, reuşind să aducă prin intermediul fiecărui preludiu şi fiecărei fugi un nou centru de interes. Au fost intens prelucrate, atingând sonorităţi dintre cele mai diverse, de la cele mult estompate de surdină până la altele puternice, îndeosebi în fugi. Profilarea clară a temelor, urmărirea filonului polifonic, construirea discursului prin conştientizarea importanţei fiecărei voci a menţinut vie atenţia publicului, puţin extra-solicitată de densitatea şi încărcătura expresivă a acestor ultime compoziţii din recital.

Înclinaţia spre virtuozitatea de dragul virtuozităţii nu a fost prezentă în concertul pianistului **Alexander Melnikov.** Dimpotrivă, alegerea prezentării acestor compoziţii a spus foarte multe despre solist. Cartea sa de vizită este una serioasă, al fel ca şi programul interpretat.

Cvartetul Fauré

Muzica de cameră este considerată unul dintre cele mai eclectice genuri ale muzicii clasice, şi poate pe bună dreptate. Însă muzica este mai presus de orice aranjamente instrumentale, astfel încât dacă se constată existenţa autenticităţii atât în plan componistic, cât şi în cel interpretativ, ea atrage şi subjugă orice categorie de public. Acest lucru a putut fi constatat cu prilejul concertului susţinut de *Ansamblul Fauré* din *10 septembrie*, 2009.

Rivalizând cu cele mai reuşite concerte simfonice sau pentru solist şi orchestră, membrii *Cvartetului Fauré* şi-au făcut apariţia pe scena Ateneului aducând odată cu prezenţa lor un suflu nou muzicii de cameră. Repertoriul abordat s-a situat la cele mai înalte cote interpretative. *Quartettsatz* de **Gustav Mahler,** *Cvartetul cu pian op. 16* de **George Enescu** şi *Cvartetul nr. 1 cu pian* de **Gabriel Fauré** li s-au potrivit cu prisosinţă, demonstrând nobleţe, sensibilitate dublate de rigurozitate în relaţie cu semantica pieselor prezentate.

https://biblioteca-digitala.ro

Cei patru – **Erika Geldsetzer** – vioară, **Sascha Frömbling** – violă, **Konstantin Heidrich –** violoncel şi **Dirk Mommertz** – pian, alcătuiesc un ansamblu ce atinge perfecţiunea prin profesionalismul, expresivitatea şi coeziunea membrilor. Indiferent de cvartetul interpretat, sinceritatea gesturilor, frazarea impecabilă au dezvăluit asimilarea şi aprofundarea partiturilor, atitudini concretizate într-o redare convingătoare a stilului şi sensurilor fiecărei creaţii în parte.

Păcat că publicul nu a putut fi la înălţime. Aplauze răzleţe între părţi, sonerii buclucaşe au umbrit impresia generală, care, culmea! n-a fost ştirbită de lacune ale interpreţilor, ci tocmai de cei cărora muzica le era adresată nemijlocit şi autentic. Poate că tocmai vraja ansamblului i-a fermecat pe posesorii de telefoane mobile, uitând să oprească cu un simplu gest glasul lor strident. Şi poate din acelaşi motiv nu s-au putut abţine să nu izbucnească în aplauze în mod inopinat... Dincolo de aceste neajunsuri, am putut asista la un concert cameral de mare clasă prezentat de *Cvartetul Fauré*.

Program concertant

Mereu cu priză la public, concertele cu solişti s-au regăsit şi în programul celei de a XIX-a Ediţii a Festivalului „George Enescu”. Unul dintre ele a avut loc în seara de *11 septembrie*, 2009, la Ateneul Român. Faimoasa **Orchestră engleză de cameră** a fost dirijată de muzicianul **Roy Goodman** într-un repertoriu de mare accesibilitate.

Mizând pe impactul direct al unei muzici percutante, concertul a fost deschis de compoziţia americanului **Aaron Copland**, un *Concert pentru clarinet şi orchestră* al cărui solist a fost românul **Aurelian Octav Popa.** Binecunoscut publicului, interpretul a abordat creaţia lui Copland cu dezinvoltură, nuanţele ironice, în manieră neoclasică potrivindu-i-se stilului său. Dialogul dintre solist şi orchestră s-a desfăşurat cu naturaleţe, într-o relaţie de colaborare şi completare reciprocă. Bineînţeles, publicul a apreciat pozitiv interpretarea clarinetistului, acesta oferind ca bis un moment solistic semnificativ desprins din partitura simfoniei secunde de George Enescu.

Regele instrumentelor, pianul, a fost reprezentat prin *Concertul KV 414, în La major* de **W. A. Mozart**. Sonorităţile sale au prins viaţă prin intermediul tânărului pianist **Teo Gheorghiu.** Cu recitaluri importante la activ, el s-a prezentat în Festival încrezător, cu o creaţie importantă a compozitorului vienez. Sunetul cald, tuşeul perlat l-am putut remarca îndeosebi în partea lentă, care a prins viaţă într-un stil impregnat de romantismul specific vârstei interpretului.

În final, *Apollon musagète* de **Igor Stravinski** a echilibrat sonorităţile concertante, demonstrând calităţile extraordinare, experienţa şi rangul **Orchestrei de cameră engleze**. Caracterul, pulsaţia ritmică, paleta dinamică rafinată s-au concretizat într-o variantă interpretativă de referinţă a creaţiei stravinskiene.

Iată un program interesant, care în ciuda eterogenităţii sale a cucerit prin sinceritatea şi expresivitatea tuturor protagoniştilor. Succesul publicului a fost astfel garantat.

Tur de forţă

Impresionantă prin sonorităţile sale ample, *Orchestra Prague Sinfonia* dirijată de **Christian Benda** a păşit pe scena Ateneului sâmbătă, *12 septembrie*, cu o robusteţe transpusă puternic în plan muzical. Se prea poate ca spiritul voluntar, siguranţa

https://biblioteca-digitala.ro

interpretativă să fi fost neadaptate condiţiilor, spaţiului (sălii) în care s-a desfăşurat concertul.

Repertoriul, unul de mare fineţe, cu tuşe extrem de variate, de la diafane până la puternic îngroşate s-a aplatizat prin forţa impetuoasă cu care orchestra a abordat lucrările semnate de **B. Martinu** *(Uvertura),* **G. Enescu** (*Intermezzo pentru orchestră de coarde, op. 12)*, **I. Stravinski** (*Pulcinella)*, **C. Frank** (*Variaţiuni simfonice pentru pian şi orchestră)* şi **C. Debussy** (*Mica suită* în varianta orchestrală). Diferenţierile stilistice au fost greu de depistat, lucru total neaşteptat din partea unei formaţii şi a unui dirijor cu experienţă. Solistul serii, pianistul francez **Jean Philippe Collard** a fost acaparat de sonorităţile puternice ale aparatului orchestral, integrându-se poate mai mult decât cerea partitura în discursul orchestrei.

Marea majoritate a publicului n-a părut a fi deranjată de aceste neajunsuri, drept pentru care i-a aplaudat frenetic pe interpreţi. Interesant a fost faptul că exact ultimele pagini sonore redate ca bis de *Prague Sinfonia* şi dirijorul **Christian Benda** au fost şi cele mai reuşite dintre toate. *Uvertura Coriolan* de **L. van Beethoven** a încheiat în forţă un concert care se anunţa mult mai divers.

In memoriam Yehudi Menuhin

Concertul cameral din 13 septembrie, 2009 de la Ateneu a fost dedicat memoriei lordului Yehudi Menuhin, iar pentru aceasta dirijorul **Barry Douglas** a alcătuit un program destul de particular din punct de vedere stilistic. Orchestra *Virtuozii din Bucureşti* a interpretat sub bagheta sa patru opusuri semnate de **Henryk Gorecki, Felix Mendelssohn Bartholdy, Serghei Prokofiev** şi **Ludwig van Beethoven**, în această succesiune.

Genul concertant – reprezentat de creaţia pentru vioară a lui **F. M. Bartholdy** şi cea pentru pian şi orchestră cu numărul 2 de **L. van Beethoven** a asigurat un plus de spectaculozitate evenimentului. Celelalte două lucrări – *Trei piesei în stil vechi* de **H. Gorecki** respectiv *Andante* pentru orchestră de coarde de **S. Prokofiev** au părut scurte interludii la creaţiile concertante, având în vedere faptul că niciuna dintre ele nu constituie compoziţii cu adevărat reprezentative pentru stilurile de maturitate ale creatorilor în cauză. Piesele lui **H. Gorecki** au exploatat expresivitatea orchestrei prin tempo-uri diverse şi o paletă coloristică bogată, dedusă din texturi şi alternanţa lor cu pasaje monodice (în cea de a treia piesă), cu aluzii la un substrat muzical arhaic. În ceea ce priveşte *Andante* pentru orchestră de coarde de **S. Prokofiev**, acesta reprezintă transcripţia ultimei părţi din primul său cvartet de coarde, omogen, cu un limbaj armonic precaut, lipsit de efecte exterioare sau o atmosferă muzicală ieşită din comun.

Totuşi, se pare că publicul a apreciat această diversitate a repertoriului. Soliştii serii au contribuit destul de mult la reuşita ei. S-au remarcat violonistul britanic **Daniel Hope** şi pianistul irlandez **Barry Douglas** (aflat atât în postură dirijorală cât şi solistică în concertul beethovenian). Ambii interpreţi au abordat un stil interpretativ lejer, dictat de muzicalitatea concertelor prezentate, impresionând audienţa prin prezenţa scenică şi arta lor. La solicitarea publicului extrem de numeros şi entuziast, **Daniel Hope** a oferit ca bis o piesă pentru vioară solo compusă de indianul **Ravi Shankar** în anii ’60 împreună cu Yehudi Menuhin, bazată pe o raga şi adaptată scriiturii violonistice, iar **Barry Douglas** alături de *Virtuozii din Bucureşti* au rememorat fragmente spectaculoase din concertul pentru pian şi orchestră nr. 2 de **L. van Beethoven,** interpretate cu strălucire şi personalitate.

https://biblioteca-digitala.ro

Se poate concluziona că formaţia camerală românească, solistul **Daniel Hope**, pianistul şi dirijorul **Barry Douglas** au realizat o colaborare la nivel înalt, concretizată în reale momente de emulaţie artistică, cucerind aprecierea şi aplauzele îndelungi ale audienţei.

Telefoane mobile în concert

Ateneul Român din Bucureşti i-a găzduit luni, *14 septembrie* la ora 17 pe violonistul **Eugene Ugorski** şi pianistul **Konstantin Lifschitz**. Din păcate la această enumerare s-ar mai putea adăuga încă două-trei personaje anonime şi insistente care cu greu s-au îndurat să „părăsească scena". Mă refer aici la câteva sonerii (clasice, dar şi „polifonice" – ale unor telefoane mobile din genţile, poşetele onorabilului public prezent la concert), adevărate rivale ale muzicii interpretate de cei doi instrumentişti. Mai amintesc doar că acestea s-au făcut auzite, bine înţeles, în părţile lente ale pieselor, cu o claritate şi perseverenţă extraordinară până au fost detectate de posesori şi oprite.

Revenind la concertul propriu-zis, am avut dezamăgirea de a constata că un program care se anunţa interesant nu a corespuns din punct de vedere interpretativ exigenţelor unui festival de talia celui de faţă. Seara a început cu *Sonata nr.1* pentru vioară şi pian de **George Enescu**, aducându-l în prim-plan pe tânărul violonist **Eugene Ugorski**. La nici 20 de ani, acesta a atins un nivel tehnic violonistic remarcabil, însă a fost depăşit pe plan expresiv de repertoriul prezentat. Dificultatea acestuia este incontestabilă, căci şi *Sonata în Re major* de **Serghei Prokofiev** se înscrie în lista lucrărilor solicitante din literatura muzicală pentru vioară. Nici *Poemul op. 25* de **Ernest Chausson** nu a „trăit" cu adevărat în ciuda unei mai mari accesibilităţi semantice în comparaţie cu celelalte lucrări amintite anterior. Poezia, lirismul, parfumul personal al fiecărei piese a rămas ascuns sensibilităţii muzicale ale tânărului interpret care a abordat cu curaj şi virtuozitate fiecare partitură, dar cu prea puţină expresivitate. Poate că un repertoriu clasic sau romantic timpuriu l-ar fi pus mai bine în valoare în acest stadiu al carierei lui. O aprofundare semantică, stilistică a repertoriului abordat îi va netezi drumul spre succes, cu atât mai mult cu cât abilităţile sale motrice şi prezenţa scenică nu pot fi ignorate.

În ceea ce-l priveşte pe pianist, **Konstantin Lifschitz** a etalat o gândire mai profundă, specifică poate şi vârstei. El s-a prezentat într-o dublă postură: de pianist-acompaniator şi solist. În **Enescu, Prokofiev** şi **Chausson** l-a însoţit pe **Eugene Ugorski** cu profesionalism, o tehnică adecvată şi o paletă coloristică bogată, dezvăluită mai ales în *Gaspard de la nuit* de **Maurice Ravel**, o suită de trei piese impresioniste pentru pian solo de o mare dificultate interpretativă. **M. Ravel** şi-a propus ca acestea să o depăşească pe cea a suitei *Islamey* de **M. Balakirev**, o altă piatră de hotar pentru orice pianist concertist. **Konstantin Lifschitz** a construit o atmosferă personală fiecărei piese dovedind maturitate şi o clară percepere a textului muzical, tradusă într-o interpretare convingătoare a creaţiei impresioniste.

În final, publicul i-a aclamat pe ambii interpreţi cu aceeaşi căldură şi entuziasm. I-a uniformizat, iar diferenţele calitative nu au mai contat. Într-un interviu acordat unui reporter al postului public de radio, pianistul mărturisea că apreciază tocmai nivelul înalt al pregătirii publicului est-european. L-a încadrat şi pe cel românesc în enumerarea sa. Mă întreb oare cu ce impresie a părăsit el scena, la finalul concertului în care ropotele de aplauze s-au descătuşat după *fiecare* parte a sonatei enesciene, când soneriile telefoanelor mobile au sunat nestingherite în repetate rânduri, sau strigătele de „bravo" au fost împrăştiate în mod nejustificat?

https://biblioteca-digitala.ro

Îmi doresc să fi fost un caz izolat, un moment mai puţin fast al festivalului, irepetabil, căci în caz contrar... vom asculta mai puţini instrumentişti valoroşi şi mai multe sonerii de telefoane mobile pe post de interpreţi în sălile noastre de concert.

Nume cu renume

Zilele de *15 şi 16 septembrie* 2009 s-au remarcat prin prezenţa în Festival ale unor personalităţi din viaţa muzicală internaţională cu adevărat remarcabile precum *Saint Martin in the Fileds* şi **Murray Perahia, care** nu mai necesită niciun fel de prezentări. Situaţi pe acelaşi „palier" cu *Orchestra din Lausanne* şi **Christian Zacharias –** alţi invitaţi prezenţi în Festival pe scena Ateneului din Bucureşti, interpreţii englezi au oferit spectatorilor două seri de neuitat. Superlativele îşi pierd impactul prin repetabilitate, dar ele nu pot lipsi în creionarea obiectivă a modului interpretativ al Orchestrei *Saint Martin in the Fields*. Fie că a fost cazul lui **J. S. Bach, W. A. Mozart** sau **F. M. Bartholdy,** concerte sau simfonii, cu solist sau fără, orchestra a prezentat cu o autenticitate desăvârşită muzica aleasă.

Solist şi dirijor, **Murray Perahia** a oferit o demonstraţie de profesionalism. Gesturile sale dirijorale sau pianistice trădau o concepţie clară asupra întregului, astfel încât rezultatul sonor păstra aceeaşi caracteristică extraordinară. Luciditatea şi unitatea concepţiei erau transpuse cu economie de mijloace, simplu, direct. Lipsa unei emfatizări în exprimare determină perceperea clară a sensului pe care el îl atribuie muzicii interpretate, caracteristică specifică doar marilor interpreţi.

Nici orchestra nu s-a situat mai prejos. Extrem de maleabilă şi receptivă, s-a lăsat condusă de intenţiile dirijorului, revelându-le cu o promptitudine şi expresivitate demne de invidiat. Părea a fi alcătuită din *soliști*, nu doar din *instrumentişti*. Frazările, contrastele dinamice, pulsaţia interioară, planurile sonore – toate se încadrau într-un firesc greu de atins. Reperele estetice şi stilistice au fost redimensionate, aureolate de acel aport personal, creativ, inefabil al artiştilor de înaltă clasă.

Orice alte comentarii par inutile. În aceste rare cazuri, supremaţia sunetelor (muzicii) asupra cuvintelor e de netăgăduit.

Irina Stănescu

https://biblioteca-digitala.ro

Loredana BALTAZAR

Simpozion internaţional de muzicologie şi teatrologie la Constanţa

Facultatea de Arte din cadrul Universităţii constănţene „Ovidius" a împlinit în 2009 un deceniu de existenţă. Un deceniu rodnic, de realizări profesionale atât în plan pedagogic cât şi în cel de reprezentare artistică, propriu-zisă, realizări care certifică viabilitatea nou înfiinţatului for instituţional. Existenţa unei baze materiale corespunzătoare desfăşurării procesului instructiv-educativ alăturată multitudinii perspectivelor deschise viitorilor absolvenţi constituie argumente din cele mai serioase pentru dezvoltarea acestei facultăţi vocaţionale; căci în municipiul şi judeţul Constanţa este o nevoie acută de cadre didactice specializate pentru învăţământul preuniversitar de cultură generală dar şi de personal calificat, cu pregătire superioară, necesar instituţiilor de cultură: Muzeul de Artă, Muzeul de Etnografie şi Folclor, Teatrul Naţional de Operă şi Balet „Oleg Danovski", Teatrul Naţional „Ovidiu", Teatrul „Elpis", posturi locale de radio şi TV, redacţii de ziare şi reviste de cultură etc.

Activând ca unul din cei mai importanţi promotori ai evenimentelor de cultură din perimetrul judeţului – şi nu numai – Facultatea de Arte şi-a propus, pentru această aniversare „rotundă", să organizeze, către sfârşitul anului universitar 2008-2009, un amplu buchet de manifestări, special concepute spre a pune în valoare faptul artistic, dar şi menirea principală a oricărei instituţii autohtone de învăţământ superior: aceea de a-şi instrui învăţăceii la standarde europene.

Programul special aniversar al Facultăţii, conceput şi realizat cu forţe proprii (leader de idei: d-na decan profesor universitar Carmen Cristescu, sprijinită îndeaproape – în primul rând – de lector universitar Mariana Frăţilă, ca şi de ceilalţi membrii activi ai catedrelor de Pedagogie Muzicală şi Artele Spectacolului), a debutat cu festivitatea de premiere a personalităţilor care, de-a lungul celor zece ani, au sprijinit activitatea Facultăţii de Arte, din interiorul sau din afara instituţiei, în calitate de colaboratori. Cu acest prilej, au fost distinse cu Diplomă de Excelenţă peste o sută de nume reprezentative din domeniul cultural, didactic şi managerial-organizatoric din Constanţa, Bucureşti şi Iaşi şi cu Diplomă de Fondatori zece profesori şi oameni de cultură constănţeni care au pus efectiv bazele noii facultăţi. Au primit, de asemenea, diplome cei 30 de participanţi la Simpozionul Internaţional de Muzicologie care s-a derulat timp de trei zile în incinta impresionantului campus universitar dar şi „acasă", în sediul Facultăţii de Arte.

Toţi participanţii la Simpozion au primit câte o mapă promoţională din partea Consiliului Judeţean Constanţa, impecabil ordonată din punctul de vedere al importanţei şi accesibilităţii conţinutului, în care se găseau hărţi turistice şi geografic-culturale detaliate ale judeţului şi municipiului cu principalele puncte de interes marcate corespunzător, catalogul siturilor arheologice şi al lăcaşelor de cult, precum şi un ghid succint al admiterii la Universitatea „Ovidius" (ce prezenta toate facultăţile şi specializările, tipurile de învăţământ şi criteriile de admitere valabile pentru anul universitar următor). Evident, toată această documentaţie însoţea programul detaliat al Simpozionului, afişul şi un booklet cu rezumatele tuturor comunicărilor ştiinţifice. Am urmărit, cu deosebit interes, atât materialele expuse în decursul celor trei zile dedicate propriu-zis acestei manifestări, apreciind şi valoarea spectacolelor inserate printre multiplele evenimente aniversare, pe care le-au completat. Foarte activă, secţia de Arta Spectacolului s-a alăturat celei de Muzicologie, ambele reuşind să selecteze studenţi şi cadre didactice care au impresionat prin calitatea momentelor interpretative: studentele Valentina Păduraru şi Violeta Stoica (coregrafie), colectivele de studenţi de la clasele Daniela Hanţiu şi Radu Niculescu alcătuiesc viitorul catalog al unor nume de forţă lansate în arealul cultural românesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Simpozionul propriu-zis a propus audienţei teme deosebit de incitante, precum „Perspective noi asupra istoriei muzicii" (prof. univ. dr.Laura Vasiliu – Iaşi), Culturile muzicale tradiţionale între desuet şi actualitate în contextul creaţiei muzicale contemporane româneşti" (prof. univ.dr. Dan Buciu – Bucureşti), „Dimensiunea sacrului în ciclul de piese pentru pian *Levantiques* de Dan Dediu (asist. univ. drd. Octavian Velescu – Constanţa), „Consideraţii asupra predării obiectelor muzical-teoretice în condiţiile procesului de la Bologna" (prof. univ. dr. Leonid Răileanu – Chişinău), „Marginalii la o temă de meditaţie didactică: muzică şi educaţie" (prof. univ. dr. Magda Buciu – Bucureşti), „Metode de analiză muzicală după 1950" (asist. univ. drd. Iuliana Velescu – Constanţa), „Modernism şi folclorism în *Concertul pentru cvartet de coarde* de Paul Constantinescu" (conf. univ. dr. Daniela Cojocaru – Constanţa), „Aspecte ale tematicii în opera din primele decenii ale secolului XX" (lect. univ. dr. Loredana Iaţeşen – Iaşi), „Muzica românească în secolul XX; repere şi tendinţe" (lect. univ. dr. Mariana Frăţilă – Constanţa), „Pedagogia artei actorului astăzi" (prof. univ. dr. Adriana Popovici - Bucureşti), „Acţiunea verbală în arta dramatică" (conf. univ. dr. Vera Mereuţă – Chişinău), „O teză de doctorat şi un grant de cercetare" (lect. univ. dr. Mihaela Beţiu – Bucureşti), „Opusul muzical – generatorul imaginii în filmul de animaţie" (Dr. Violeta Tipa – Chişinău), „Creaţia componistică contemporană şi datul muzical local; experienţa autorilor basarabeni din ultimele decenii" (Dr. Violina Galaicu – Chişinău), „Filmul cel de toate zilele. Reflecţii şi consideraţii" (prof. univ. dr. Ştefan Velniciuc – Bucureşti), „Actorul – creator sau interpret" (Martha Ioana Stavarache – Bucureşti), „Creaţie şi creativitate în arta actorului" (lect. dr. Radu Niculescu – Constanţa), „Despre improvizaţie şi alţi demoni" (lect. drd. Daniela Hanţiu – Constanţa), „Arta portretului din Basarabia" (lect. univ. Vladimir Lozovanu – Chişinău), „Mit, simbol şi metamorfoză în creaţia proprie – Metamorfozele zborului" (asist. univ. drd. Cosmin Mihai Iaţeşen – Iaşi), „Pictura murală din biserica Tuturor Sfinţilor, Râşcani" (lect. univ. Ion Jabinschi – Chişinău), „Tehnici şi tehnologii grafice – aspect istoriografic" (lect. univ. drd. Domniţa Maria Vieru – Chişinău), „Despre cântecele şi dansurile aromânilor din Dobrogea" (conf. univ. dr. Floricica Rădulescu – Constanţa), „Muzica meglenoromânilor din Cerna" (lect. univ. dr. Mirela Kozlovsky – Constanţa), „Un maestru al artei corale româneşti, Dorin Pop" (prof. univ. dr. Mariana Popescu – Constanţa). Ar fi de menţionat, în mod special, alături de acuitatea observaţiilor prin prisma unei re-gândiri exclusiv contemporane a fenomenului artistic, sfera largă a cuprinderii tematice promovată pentru prima dată într-un simpozion internaţional ce se adresează simbiotic muzicii, teatrului dar şi artelor plastice!

Agrementat cu nu mai puţin de trei decernări ale titlului de Doctor Honoris Causa ale Universităţii constănţene (profesorilor universitari doctori Dan Buciu – Bucureşti, Adriana Popovici – Bucureşti şi Mihail Muntean – Chişinău), manifestările simpozionului au reunit ca auditoriu, în afara participanţilor deja amintiţi – cadre didactice ai Universităţii Naţionale de Muzică Bucureşti, UNATC Bucureşti, Universităţii de Arte „George Enescu" Iaşi, Facultăţii de Arte a Universităţii „Ovidius" Constanţa, Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice Chişinău, dar şi cercetători ai Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe Chişinău – un număr mare de personalităţi din toate domeniile artistice, interpreţi, profesori, studenţi dornici de a se împărtăşi din experienţa acumulată cu aspect sintetic, interdisciplinar.

O asemenea iniţiativă cu implicare multinaţională, unicat în peisajul românesc, ar trebui reeditată şi în alte centre culturale autohtone, chiar în condiţii „de criză", condiţii cu care s-au confruntat, de altfel, şi organizatorii constănţeni (care au contactat şi alte nume reprezentative din perimetrul artei sunetelor, cu sediul în SUA, Germania, Italia, Elveţia). Esenţială a fost dorinţa de comunicare, de a acumula informaţii, de a schimba opinii, de a deschide noi perspective asupra artei „de toate zilele", indispensabilă hrană spirituală a existenţei umane. Celor care s-au implicat în acest proiect le dorim succes în reeditarea lui, sperând că vor fi urmaţi şi de alte instituţii interesate într-o conlucrare interartistică la nivel internaţional!

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZIE

Bianca Ţiplea Temeş

Bicentenarul Mendelssohn în documente recente: catalogul sistematic al creaţiei compozitorului, tipărit la Editura Breitkopf & Härtel, 2009

https://biblioteca-digitala.ro

Anul 2009 a îmbogăţit spectrul bibliografic al muzicologiei internaţionale cu un titlu de referinţă: ***Catalogul sistematic*** al creaţiei lui Felix Mendelssohn-Bartholdy, ultimul compozitor romantic a cărui operă nu se regăsea încă ordonată într-un astfel de document atotcuprinzător. Dacă îl evocăm de Schumann, cel care l-a aclamat pe autorul *Visului unei nopţii de vară* folosind sintagma "Mozartul secolului XIX", atunci putem afirma că, prin această iniţiativă muzicologică ce a mizat pe o importantă componentă euristică, Mendelssohn şi-a întâlnit "Köchel"-ul.

Instituţia care a girat acţiunea de anvergură de a cataloga întreaga operă a artistului, integrând aici ultimele descoperiri de manuscrise şi versiuni necunoscute ale lucrărilor deja consacrate, este Academia de Ştiinţe a Saxoniei din Leipzig, fondată chiar în timpul vieţii lui Mendelssohn, ce funcţionează şi astăzi după crezul lui Leibnitz – *theoriam cum praxi*.

Respectând acest slogan, noul catalog al creaţiei complete a autorului german reuneşte în mod magistral teoria cu practica, mai exact, ştiinţa membrilor echipei de muzicologi coordonată de către Ralf Wehner, cu acţiunile lor laborioase de investigare şi catalogare.

Proiectul de cercetare mamut este rodul unei munci de echipă, extinsă pe parcursul a 12 ani; iniţiat în 1997, la împlinirea unui secol şi jumătate de la moartea compozitorului, Academia de Ştiinţe a Saxoniei a demarat acţiunea alcătuirii catalogului complet al operelor lui Mendelssohn, susţinută logistic de către Uniunea Academiilor Germane de Ştiinţe, reprezentată de Academia de Ştiinţe şi Literatură din Mainz. Sprijinul financiar a venit din partea Ministerului Educaţiei şi Cercetării din Bonn şi a Ministerului de Stat pentru Ştiinţe şi Arte al landului Saxonia din Dresda. O iniţiativă anterioară avusese loc, la scară mult redusă, cu mai bine de un secol înainte, în anul 1882, la Leipzig, când au fost catalogate un număr de 350 de lucrări ale lui Mendelssohn. Pentru a putea sesiza cu claritate anvergura proiectului actual, vom recurge, comparativ, la suportul cifrelor. În decursul celor 12 ani, noul catalog a ajuns să consemneze peste 750 de piese, incluse în paginile amplei publicaţii, după consultarea de către echipa de muzicologi a nu mai puţin de 2500 de surse, cu o răspândire geografică ce trasează diagonale pe mapamond între Melbourne şi Tokio, Oxford şi Los Angeles. Conform declaraţiilor lui Ralf Wehner, au fost investigate, de asemenea, 1500 de biblioteci ale lumii, peste 15.000 de cataloage de anticariat şi aproape 12.000 de scrisori[1].

Motivul acestei cercetări extensive se datorează mai multor factori: primul îl reprezintă neclaritatea legată de numerele de opus deja existente, cărora însuşi Mendelssohn le pierduse şirul, şi care nu mai ofereau nici un indiciu asupra secvenţei cronologice. Unele numere au fost omise, altele repetate, unele lucrări fuseseră publicate iniţial fără număr de opus, atribuindu-li-se unul ulterior, cu ocazia retipăririi.

Al doilea motiv vizează dispersia manuscriselor care, prin emigrarea posesorilor în străinătate şi prin vânzările lor repetate au ajuns să poposească pe alte continente, aşa cum este cazul manuscrisului versiunii pentru voce şi pian al lucrării *Die erste Walpurgisnacht*, redescoperită, după ultima vânzare la licitaţie, în Japonia[2].

[1] Koch, Juan Martin – *Mendelssohn Komplett: Ralf Wehner im Gespräch über das neue Werkverzeichnis*, în „Neue Musikzeitung", Regensburg, an 58/12.09.2009

[2] *Felix Mendelssohn Bartholdy Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, Leipzig, Paris, 2009, p.XX sau p.XLIX pentru traducerea în engleză

https://biblioteca-digitala.ro

Al treilea factor ce a impus o cercetare extensivă a fost circularea în paralel a mai multor versiuni ale uneia şi aceleiaşi piese. Faptul se datorează, în general, pierderii unor partituri de către autor sau chiar sustragerii lor după reprezentările publice în epocă. În paginile cărţii *The Mendelssohns. Their music in history*[1], ce reuneşte documentate studii ale mai multor autori, Julie D. Prandi evocă o astfel de situaţie, citând relatarea lui George Grove legată de prima audiţie pe tărâm englezesc a Uverturii la *Visul unei nopţi de vară*[2].

Consecinţa cercetării extensive a fost, printre altele, descoperirea unor lucrări, până atunci, neconsemnate. Urmărirea pistelor oferite de corespondența autorului cu diverse persoane a dus la reperarea de către muzicologi a unor lucrări de tinereţe necunoscute. Facem referire la opera *Soldatenliebschaft*, compusă de către autor la vârsta de 11 ani, opera comică *Der Onkel aus Boston,* ambele lucrări adoptând modelul vodevilului francez al vremii, câteva simfonii, un Concert pentru violoncel şi multe piese ce se regăsesc de acum în cuprinsul noului catalog.

Pentru a-i putea conferi documentului o nouă dimensiune, colectivul de cercetare şi-a organizat munca pe etape, ce s-au succedat începând cu colectarea informaţiei, ordonarea ei, identificarea surselor, evaluarea literaturii secundare, şi, în fine, restructurarea documentului pe baza noilor şi numeroaselor descoperiri.

Catalogul tematic-sistematic, identificat de acum înainte prin iniţialele MWV (prescurtare de la *Mendelssohn Werkverzeichnis*) are ca punct de pornire fondul documentar aflat la Biblioteca Regală din Berlin[3], ce a oferit cercetătorilor informaţii despre sursele creaţiilor lui Mendelssohn. Noul catalog a fost organizat de către cercetători în 26 de grupe de lucrări, în interiorul cărora piesele au fost ordonate cronologic, indiferent dacă ele au fost sau nu publicate în timpul vieţii autorului. Din această alcătuire, rezultă că fiecărei piese i se atribuie o literă ce reprezintă grupa din care piesa face parte, şi o cifră arabă, ce indică poziţia respectivei piese în grupă.

Structurarea catalogului[4]:

semnată de Roger Clement. Legat de acest fapt, Ralf Wehner oferă mai multe explicaţii la nota de subsol nr.62, făcând trimitere la studiul lui Hiromi Hoshino intitulat *A Newly Discovered Mendelssohn Autograph in Japan: The Piano Vocal Score of „Die Erste Walpurgischnacht" op.60*, publicat în „Musicology and Globalization: Proceedings of the International Congress in Shizuoka 2002 in Celebration of the 50th Anniversary of the Musicological Society of Japan", Tokyo, 2004, p.357-360.

[1] Julie D. Prandi – *Kindered Spirits: Mendelssohn and Goethe, Die Erste Walpurgischnacht*, în „The Mendelssohns. Their Music in history", editat de Michael Cooper şi Julie D. Prandi, Oxford University Press, New York, 2002,
ISBN: 0-19-816723-7, p.135-147.

[2] Sursa citată ne informează asupra faptului că, după un concert, compozitorul a fost anunţat de dispariţia partiturii lucrării sale. Mendelssohn ar fi afirmat, senin: "nu-i nimic, voi scrie alta".

[3] Conform datelor oferite de către Ralph Wehner în Introducerea Catalogului, p. XIII-XVIII sau p.XLI-XLVIII în traducerea în limba engleză.

[4] Idem, pag.XXXVI-XXXVII sau pag.LXV pentru traducerea în engleză.

https://biblioteca-digitala.ro

MWV-Rubrik	Werkgruppen	Anzahl der Nummern
	Vokalmusik (**A** bis **K**)	
	Geistliche Vokalmusik (**A** bis **C**)	
A	*Groß besetzte geistliche Vokalwerke* Werke für Solostimmen, Chor und Orchester bzw. Chor und Orchester	26
B	*Kleiner besetzte geistliche Vokalwerke* Werke für Chor a cappella oder mit Begleitung von wenigen Instrumenten oder einem Instrument, auch mit Solostimmen	60
C	*Geistliche Vokalwerke für Solostimmen mit Begleitung*	4
	Weltliche Vokalmusik (**D** bis **K**)	
D	*Groß besetzte weltliche Vokalwerke* Werke für Solostimmen, Chor und Orchester bzw. Chor und Orchester	6
E	*Kleiner besetzte weltliche Vokalwerke* Werke mit Chor und Klavierbegleitung	2
	A-cappella-Werke (**F** und **G**)	
F	Werke für gemischten Chor bzw. Solistenensemble	33
G	Werke für Männerchor bzw. Männerstimmen	38
	Werke für Singstimmen (**H** bis **K**)	
H	Werke für eine Singstimme und Orchester	8
I	Werk für eine Singstimme und Instrumentalensemble	1
	Werke für Singstimmen und Klavier (**J** und **K**)	
J	Werke für zwei Singstimmen und Klavier (Duette)	12
K	Werke für eine Singstimme und Klavier	129
	Bühnenmusik (**L** und **M**)	
L	Singspiele und Opern	7
M	Schauspielmusiken und andere Bühnenwerke	16
	Instrumentalmusik (**N** bis **W**)	
	Orchestermusik (**N** bis **P**)	
N	*Sinfonien*	19
O	*Konzerte und konzertante Werke*	14
P	*Ouvertüren und andere Orchesterwerke*	19
	Kammermusik (**Q** und **R**)	
Q	*Kammermusikalische Werke mit Klavier*	34
R	*Kammermusikalische Werke ohne Klavier*	37
	Klaviermusik (**S** bis **U**)	
S	*Werke für zwei Klaviere*	2
T	*Werke für Klavier zu vier Händen*	4
U	*Werke für Klavier zu zwei Händen*	199
	Orgelmusik (**V** und **W**)	
V	*Orgelwerk für zwei Spieler*	1
W	*Orgelwerke für einen Spieler*	61
	Miscellanea (**X** bis **Z**)	
X	Vokalkanons	17
Y	Instrumentalkanons	21
Z	Varia	8

Acesta înscrie în paginile sale incipiturile tuturor pieselor, cu indicarea sursei de proveniență, şi pune la dispoziţie, de asemenea, date de ordin general asupra fiecărui titlu.

https://biblioteca-digitala.ro

Tipărirea catalogului s-a realizat, poate nu întâmplător, la prestigioasa Breitkopf&Härtel. Prin calitatea ei, relaţia lui Mendelssohn cu această editură se cere subliniată; de acum înainte considerat ca o referinţă autorizată pentru interpreţi şi muzicologi, catalogul consolidează *post mortem* legătura compozitorului cu această casă editorială. Deşi publică primele lucrări la Berlin, între 1823-1830, Mendelssohn şi-a tipărit la Breitkopf&Härtel prima lucrare, în 1830: Cvartetul de coarde op.13. Tot aici a fost scoasă prima ediţie, ce se credea pe atunci a fi completă, a operelor lui Mendelssohn, după moartea sa, între anii 1874 şi 1877. De la apariţia Cvartetului op.13, nu a trecut însă un an fără ca Mendelssohn să nu publice aici măcar o piesă. Astfel, această editură a ajuns să tipărească 37 de titluri ale autorului, deţinând recordul numeric legat de creaţia lui Mendelsohn în faţa altor edituri renumite în epocă (Simrock din Bonn, Ewer sau Novello din Londra).

În ţara noastră, evenimentul apariţiei catalogului sistematic a avut un ecou imediat: pentru a marca bicentenarul naşterii lui Mendelssohn, Filarmonica de Stat "Transilvania" din Cluj a prezentat pe 27 noiembrie 2009 oratoriul *Paulus*, înscriind pe afiş noul indicativ din catalogul complet al creaţiei autorului: **MWV A14**.

Salutată în presa germană cu titlul *Ovaţii pentru Biblia lui Wehner*[1], lansarea catalogului a avut loc în mod oficial cu ocazia Congresului dedicat compozitorului german, între 26-29 august 2009, eveniment ce s-a desfăşurat în ambianţa culturală privilegiată a casei lui Mendelsohn din Leipzig.

[1] *Ovationen fur die "Wehner-Bibel"*, în ziarul „Leipziger Volkszeitung", 29/30.VIII.2009.

https://biblioteca-digitala.ro

Considerat odată cu publicarea sa ca un *punct terminus* al unei îndelungate acţiuni ştiinţifice concertate, catalogul este privit de către cei direct implicaţi în amplul proiect doar ca un punct de plecare pentru relansarea cercetării aprofundate a creaţiei muzicale a lui Felix Mendelssohn Bartholdy.

Bibliografie

Koch, Juan Martin – *Mendelssohn Komplett: Ralf Wehner im Gespräch über das neue Werkverzeichnis*, în „Neue Musikzeitung“, Regensburg, an 58/12.09.2009
Prandi, Julie D. – *Kindered Spirits: Mendelssohn and Goethe, Die Erste Walpurgisnacht*, în „The Mendelssohns. Their Music in history”, Oxford University Press, New York, 2002
Wehner, Ralf - *Felix Mendelssohn Bartholdy Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Breitkopf und Hartel, Wiesbaden, Leipzig, Paris, 2009
Wehner, Ralf – *Sources and Source Problems* în, „The Mendelssohns. Their music in history”, Oxford University Press, New York , 2002

https://biblioteca-digitala.ro